

XVI.

Szövegek között

Among texts



X142692

**SZÖVEGEK KÖZÖTT XVI.**

*IRODALOMTÖRTÉNET ÉS -ELMÉLET, SZÍNHÁZELMÉLET ÉS  
KOMPARATISZTIKA*

**Szeged, 2011.**



**SZTE Egyetemi Könyvtár**



**J000903576**

**SOROZATSZERKESZTŐ:**

**Fried István**

**SZTE Klebelsberg Könyvtár  
Egyetemi Gyűjtemény  
2.**

**SZERKESZTŐK:**

**Kovács Flóra**

**Lengyel Zoltán**

**A SZERKESZTŐK MUNKATÁRSAI:**

**Pál Katalin**

**Gyulai Zoltán**

**Készült Az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Doktori  
Alprogram keretei között, a kari TÁMOP támogatásával.**

**Szeged, 2011.**

**©: a szerzők és a szerkesztők**

**Minden jogot fenntartunk.**

**KÖNYV  
OLVASHATÓ**

**ISBN: 978-963-482-944-7**

**ISSN 1418-0480**

**X 142692**



## TARTALOMJEGYZÉK

~FRIED ISTVÁN: ELŐSZÓ	3
PÁL KATALIN: KI NEVET A VÉGÉN <i>A SZÓRAKOZOTT TUDÓS TÍPUSÁNAK EREDETE</i>	5
GYULAI ZOLTÁN: SZÉP ERNŐ: „ÉLET”, „MŰ”, „SZEMLÉLET” <i>MEGKÖZELÍTÉSI KÍSÉRLET</i>	26
TÓTH ÁKOS: „SZÉP ERNŐ VOLTUNK” <i>AZ IRODALMI KOLLEGIALITÁS TERMÉSZETRAJZÁHOZ: SZÉP ERNŐ ÉS TANDORI DEZSÓ</i>	41
LANCZKOR GÁBOR: „SZÉGYELLEM, HOGY KORTÁRS VAGYOK” <i>KÉPZŐMŰVÉSZETI MŰALKOTÁSOK LENYOMATA MÁRAI SÁNDOR ÍRÁSAIBAN</i>	78
BACSA GÁBOR: A MEZTELEN BOHÓC ÉS A PÓTTERV <i>A MŰALKOTÁS STÁTUSÁNAK ALAKULÁSA TOLNAI OTTÓ KÉPZŐMŰVÉSZETI ÍRÁSAIBAN</i>	86
KOVÁCS FLÓRA: AZ IDŐ ÉS A (FEL/)ÜGYELET KIMOZDÍTOTTSÁGA <i>ISKY ANDRÁS A SZÖKÉS CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN</i>	103
~ ORCSIK ROLAND: A SZORONGÁS FORDÍTHATÓSÁGÁRÓL <i>– DOMONKOS ISTVÁN SLAVKO MIHALIĆ VÁROSÁBAN –</i>	117

<b>BUCHHOLCZ NORBERT: A MÁSIK EMLÉKEZET</b>	<b>147</b>
<i>JUREK BECKER ÉS KERTÉSZ IMRE ÖSSZEHASONLÍTÓ VIZSGÁLATA</i>	
<b>LENGYEL ZOLTÁN: ADALÉKOK A SORS KRITIKÁJÁHOZ</b>	<b>161</b>
<b>ÉLES ÁRPÁD: KÖZELÍTÉSEK FRANZ KAFKA POÉTIKÁJÁHOZ</b>	<b>182</b>
<b>FÜRTH ESZTER: FOLYTATÁSOS KÖZELEDÉSEK</b>	<b>209</b>
<i>A TELEVÍZIÓS SOROZATOK IRODALMI ELŐZMÉNYEI</i>	
<b>SZABÓ ISTVÁN ZOLTÁN – STEVE: HOZZÁFÉRÉS</b>	<b>234</b>
<b>BÉKÉS IZABELLA: CRASH ART</b>	<b>244</b>

Az összehasonlító irodalomtudomány szinte kizárólag újabb fejleményeket mondhat a magáénak. Hiszen a kultúratudományi fordulat óta a mellette és ellene érvelők kilépnek meghatározó nyelvi-nemzeti irodalmi kereteikből, és vagy "más" irodalmi komponensek, egységek, részdiszciplínák közelítésén szorgoskodnak a "világirodalmi" elgondolásokhoz, vagy az irodalomtörténeti besorolások merevségét, a talán túlságosan direkt kanonizálási aktust oldva a kánon átrendeződésének, az irodalomelméleti feltevések, előfeltevések célszerűbb kifejtésének stratégiáját igyekeznek érvényesíteni. A *Szövegek között* eddigi kötetei jelzik a törekvést, miszerint az összehasonlító irodalomtudományi kurzusok ugyan irodalom-centrikusak, ám nem csupán a társművészetek irányában nyitottak, hanem átértelmezni próbálván a referencialitás szenvedélyekkel vitatott kérdését a más diszciplínák felől érkező impulzusokat is szeretnék befogadni, felhasználni. A jelen kötet témáinak "szórtsága" nyilván a kutatási tervekből következik, ezúttal magyar irodalminak tetsző dolgozat éppen úgy lelhető itt, mint színháztudományi/elméleti, valójában a komparatisztikai aspektus minden értekezés jellemzője. Olykor azáltal, hogy az elméleti szakirodalom tézisei egy nemzeti irodalmi jelenségen, írón, művön (versen, prózán, drámán) méretnek meg. Ilyeténképpen az elmélet nem egy tétele módosul, mivelhogy más irodalmi anyaggal szembeül, máskor azáltal, hogy éppen az elsajátított, integrált elméleti elgondolások hatása nézőpont-váltást eredményez: a nemzeti irodalomtörténet megrögzöttségeitől megszabadulást követőleg mód nyílik egy vitatott, mert vitatható, vitatásra érdemes elgondolás, hipotézis megfogalmazására. Éppen ezért a szerkesztés során (amely egyben lektorálást is jelent itt) nem történt kísérlet sem szemléleti, sem "stiláris" egységesítésre. Éppen ellenkezőleg: a kutatói személyiségek hangsúlyos jelenlétében jelölném meg a kötet egyik hozadékát; nevezetesen azt, hogy az eddigi kötetekhez hasonlóan prezentálódik, a publikáló éppen hol tart most munkájában, miként érzékelhetővé válik, hogy az előző kötetekhez képest módosult-e álláspontja, mely olvasmányok mozdították ki eddigi helyzetéből, kimoz-

dították-e, ezáltal továbblépett-e, vagy újabb mozzanatokkal gazdagítva kutatásait, feldolgozott-feldolgozandó témáját kiszélesítette-e, elmélyítette-e.

Még egyszer: az összehasonlító irodalomtudomány nem csupán a jól bevált részdiszciplínák művelésében mutatkozik érdekeltnek. Mint-hogy kíváncsian figyeli újabb "iskolák" próbálkozását részint arra, hogy akár a legújabb kortársi művekre reagálás célszerű módozatait kikísérletesse, részint arra, hogy a megszokott-tól eltérő, frissebb eljárásokat honosítson meg, népszerűsítsen, a lépés tartás az újabb fejleményekkel egyben a kutatás rétegzését, differenciálását, állandó újragondolását jelenti. Ennek jegyében állt össze ez a kötet, amely a SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének, e tanszék keretében működő doktori alprogramjának számadása a tervezett, a végzett, a végzendő munkáról.

FRIED ISTVÁN

## KI NEVET A VÉGÉN

A SZÓRAKOZOTT TUDÓS TÍPUSÁNAK EREDETE

Es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen,  
nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich;  
es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod  
denkt<sup>1</sup>

(Nincs mit dicsérni, nincs mit kárhoztatni sem,  
de sok minden nevetséges; ha a halálra  
gondolunk, minden nevetséges.)

A jelen dolgozat utolsó írásom, *A nevetés színre lép*<sup>2</sup> törekvéseit folytatja. Célja, hogy a bolondos tudós, a bergsoni szórakozott ember toposzával kapcsolatban egy olyan mértékadó figurát mutasson be, aki markánsan meghatározta ezek későbbi jellegzetességeit. A szórakozott ember, a komikus bölcs általános típusának olyan lehetséges eredetét vizsgálom, ahol még egy konkrét személy jellemzőiként jelentkeztek azok a jegyek, amelyek később egy típusban éltek tovább, és váltak meghatározóvá. A választott "ősatyja" természetesen nem alap (alak?) nélküli, maga is rendelkezik elődökkel, ő is örökölt kap olyan tulajdonságokat, amelyek alakítják megjelenését.<sup>3</sup> Mégis, mintha ő lenne a kezdete egy olyan időnek, s általa

<sup>1</sup>Thomas Bernhard, *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden* (Titel der Redaktion, Redetexte anlässlich der Verleihung des Wildgans-Preises der österreichischen Industrie und des Österreichischen Staatspreises für Literatur) in: Neues Forum 173. szám, 1968. 349. o.

<sup>2</sup>Pál Katalin, *A nevetés színre lép*, in: *Szövegek között XV*. Szeged, 2010. 90-116. o.

<sup>3</sup>Hans Blumenberg a *Das Lachen der Thrakerin* című könyvében, melynek korábbi, tanulmány változatának sokat köszönhet jelen írás is, a csillagjós aiszóposzi figuráját mint típust, a platóni dialógusban szereplő Thalészt és az őt helyettesítő Szókratészt mint ennek a típusnak általánosságából, névtelenségéből előlépő egyedit határozza meg. Az általa leírt folyamat valóban individualizáció, ugyanakkor ami a dialógusokban megképződik, több mint a figyelmetlen, ügyetlen csillagásznak nevekkal való behelyettesítése. A komikus szophosz (bölcs) és/vagy a filoszophosz (a bölcsességre vágyó, bölcsességet szerető), és ezek neves alakjaihoz kötött komikum megszületése is egyben. Thalész, aki a hét bölcs (szophosz) egyike és Szókratész a filoszophosz az első neveltető bölcs, akiknek

teremtődne meg az az irodalmi tér, ahonnan számíthatunk a komikus gondolkodó irodalmi műfajokban való feltűnésére. Szókratész figurájához több szempontból is komikum tapad. Arisztophanész Szókratészt már életében a *Felhők*<sup>4</sup> című komédiájának szereplőjévé tette. Komédiájában a filozófust, amikor szomszédja, Strepsiades abban reménykedve, hogy házában megtanulhatja a szónoki beszéd minden fortélyát, belép hozzá, egy kosárban a mennyezetről függve ábrázolja.

Sokrates: Mért hívsz, egynapélő? / Strepsiades: Először is: mondd, kérlek mit csinálsz? / Sokrates: Légben hajózva, nézlem a napot... / Strepsiades: No, mégsem a földről – egy tyúkkosárból / Nézed tehát le az isteneket. / Sokrates: Mert nem talál föl égi dolgokat / Elmém, ha föl nem függesztem, s ha könnyű / Eszem a hasonló légből nem vegyül. / Földről, alulról nézve fölfelé / Soh'sem találtam: mert a gondolat / Nedvét a föld magához vonja le. / A száza épen így tesz.<sup>5</sup>

Ebben a jelenetben, mint azt majd a továbbiakban látni fogjuk, minden egyes szó valamilyen fokú kifizurázása, kifordítása az általunk a platóni dialógusokból ismerni vélt Szókratész tanításának és alakjának.<sup>6</sup> Szókratészről mint történeti személyről igen keveset tudunk. A filológusok a történeti személy rekonstrukciójának főbb forrásaiként Arisztophanész, Platon, Xenophón és Arisztotelész írásait jelölik meg. A négy említett szerző Szókratész-figurájának összevetése során az alábbi tarthatónak ítélt állításokhoz jutottak el: Arisztotelész valószínűleg a platóni dialógusok Szókratészét "ismeri"; Szókratész tanítványai – Xenophón és Platon – tanítómesterük ábrázolása pedig annyira elüt egymástól, hogy egyik sem tekinthető autentikus forrásnak. Ráadásul azt már sikerült kimutatni,

---

személyéhez a nevetés nem csak mint külső jegy, de mint gondolataiknak, tanításuknak derűje is hozzátapadt. Vö.: Blumenber, Hans: *Das Lachen der Thrakerin*, Eine Urgeschichte der Theorie, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1987. 18-20. o.

4 Arisztophanész: *Felhők*, in: *Arisztophanész vígjátékai*, ford. Arany János, Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

5 Uo. 170. o.

6 Diogenész Laertiosz *A filozófiában jeleskedő élete és nézetei* című Jel Könyvkiadó által kiadott első kötet címlapján Asmus Jakob Cartens tusrajza (*Szókratész a kosárban*) az idézett Arisztophanész-szöveghely találó értelmezése. Lásd: Diogenész Laertiosz: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*, I-V. könyv, ford. Rokay Zoltán, Jel Könyvkiadó, 2005.

hogyan a tanítványok a filozófusra nem csak mint mesterükre, de mint médiumra is tekintettek, kinek segítségével saját tanaikat örökíthették meg. Mégis Szókratész nézeteinek rekonstruálása során azt a következtetést vonták le, hogy a történeti személyről a legközelebbi képet Platón *Szókratész védőbeszéde* adja.<sup>7</sup> Mivel Szókratész nem foglalta írásba tanításait, ezért nézeteit bizonytalan rekonstrukciókból, a források összevetéséből adódó egyezések összerendezéséből sejtethjük csupán.

A források Szókratésze, aki tehát különbözik a történeti személytől, mély nyomot hagyott a gondolkodás történetében, amit az alakjának kilétét körbelengő bizonytalanság sem tudott elhalványítani. Természetesen e téren sokat "köszönhet" tanítványának, Platónnak, aki dialógusaiiban teljesen háttérbe vonult, hagyta mesterét maga helyett beszélni.<sup>8</sup> Platón Szókratészt általában dialogizálva örökítette meg, s csak kései írsaiban vette át a beszélgetés helyét egyre többször a monologikus tanítás (dogma). Diogenész Laertiosz a dialógus-írásban az elsőbbséget eleai Zénón helyett Platónnak adja „mind a dialógusok szépségét, mind a feltalálásukat illetőleg, gondossága következtében.”<sup>9</sup> Szókratész semmit sem hagyott írásban, de igen meggyőzően beszélhetett, hiszen tanítványa az ő figuráján keresztül, az élőbeszéd rögzítésének látszatába burkolva fejtette ki szinte egész életművét. Diogenész Laertiosz szerint nemcsak Platón választotta Szókratészt mesteréül, de Szókratész álmodta már várta az új jövevényt:

Azt mesélik, hogy Szókratész fiatal hattyúról álmodott, amint térdein ül. A hattyú egyszerre csak elvetve tollát a magasba repült és édes hangot halla-

7 Vö. *Der Neue Pauly*, 11. kötet, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2001. főként 677-678. o.

8 Platón neve kétszer szerepel csupán egész életművében, egyszer *Szókratész védőbeszéde*-ben azok között a tanítványok között bukkan fel, akik Szókratészt arra biztatják, hogy ne csak egy, hanem harminc ezüstminát ajánljon fel bírának, ha esetleg pénzbüntetésre ítélnék (*Szókratész védőbeszéde* 38b), másodszor pedig a *Phaidón*-ban, ahol megtudjuk, hogy Platón betegség miatt nem volt ott azon a napon, amikor Szókratész kiitta a méregpoharat (*Phaidón* 59b). Vö. Platón: *Szókratész védőbeszéde*, ford. Devecseri Gábor, 434. o. és Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, 1024. o. in: *Platón összes művei*, I. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

9 Diogenész Laertiosz: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*, I-V. könyv, ford. Rokay Zoltán, id. kiad. 156. o.



tott. Másnap odajött Platón, és Szókratész kijelentette, hogy ő ez az álombéli madár.

Kezdetben az Akadémián filozofált [Platón], majd a Kolonosz melletti kertben, tudjuk meg Alexandrosztól a Családfákban, Hérakleitosz után. Később, amikor versenyezni akart a tragédiában, miután hallotta Szókratészt Dionysziosz színháza előtt, elégette költeményeit, mondván: „Héphaisztosz, siess ide, Platónnak szüksége van rád!”

Attól kezdve – amint mondják, húsz éves volt – hallgatta Szókratészt.<sup>10 11</sup>

Szókratész mint történeti személy az abszolút csend alakja. Szókratész mint a platóni dialógusok nagymestere az abszolút hangzatosság. Ezt a hangot azonban hű tanítványától, Platóntól egy abszurd cselekedet által kapja: Platón létrehozza Szókratész képmását, utánzatát, mely utánzat olyan „szószátyár”, hogy még az írásban is folyamatosan beszél, beszélget. Az írás szókövéletei látszólag a száján életre kelnek, dialogizálnak egymással, másokkal, a szavak visszanyerik elevenségüket, életüket. Az írás átlényegül, a szavak mint hangjegyek állnak az olvasó szeme előtt, amelyek sietve adnak hangot az addig némaságot fogadott írott szó karthauzijainak. Platón Szókratészt úgy őrzi meg emlékezetében, s hagyja örökölni az utókornak, hogy közben az élőszó fátylába burkolja mestere kísértetét.

### Átváltozások: A csillagjós, Thalész és Szókratész

„Egy csillagjósnek szokása volt, hogy minden este kiment, és vizsgálta a csillagok állását. Egyszer a külvárosban járt, teljes figyelmével az ég felé fordult, s észre se vette, és már bele is esett egy kútba. Ahogy ott jajgatott és kiabált, egy járókelő meghallotta jajgatását, odament hozzá, és mikor megtudta, mi történt, így szólt: „Barátom, te az égi dolgokat próbálsz

---

10 Id. mű 140. o.

11 „[A]z ennyire összehangolódott lények számára nem csupán közömbös, de lehetetlen is annak eldöntése, mit birtokolnak külön-külön, ugyanis az egyiknek önállóan nincs semmije, viszont mindent birtokol a másikban (...) Amiképp Szókratész oly szépen összekapcsolja az embereket az istenivel, megmutatván, hogy minden megismerés emlékezés, Platón is szétválaszthatatlanul eggyé forrtnak érzi magát Szókratésszal a szellemi egységben, mivel számára minden tudás Szókratésszal való együtt-tudás.” Kierkegaard, Søren: *Egy még élő ember írásából, Az irónia fogalmáról*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004. 76. o.

vizsgálni, és azt sem látod, ami a földön van?” (*A csillagjós*)”<sup>12</sup> – szól Aiszóposz tanmeséje a csillagjósról, aki az égboltot kémelve, beleesett egy kútba. A lába alatti dolgokról megfélemedező csillagász figyelmetlenségében pórul jár, az égi messzeségbe révedve mélyebbre esik mint valaha. Kétségbeejtő új helyzetének jajgatással, siránkozással ad hangot, amit egy arra járó hall meg. Az ismeretlen személy oda megy hozzá, végighallgatja a csillagász kútba hullásának történetét,<sup>13</sup> majd levonja a kissé gúnyolódó következtetést: ez az ember itt a mélyben még pár pillanattal ezelőtt az égbolt távlatainak befogadására tört, miközben a lába előtt heverő földet sem volt képes felmérni kellőképpen.<sup>14</sup> A történet nem marad újragondolás nélkül. Platón kései dialógusában, a *Theaitétosz*-ban megvan a régi kút, és beleesik az eget vizslató is, de a szereplők kiléte, azoknak egymáshoz való viszonya, a baleset lezajlásának és a másik személy megjelentének egymáshoz időzítetttsége igencsak megváltozik.<sup>15</sup> Szókratész Theodóroszal beszélgetve azt állítja, hogy az igazi filozófus a város dolgaiban járatlannak, származását tekintve tudatlannak, a törvényszék előtt nevetséges szónoknak bizonyul.<sup>16</sup>

12 Aiszóposz meséi, ford. Sarkady János, Magyar Helikon, Budapest, 1969. 24. o.

13 Ha a csillagjós történetének elbeszélését valóban tartalmazná az anekdota, akkor egy végtelenített történettel állnánk szemben, itt azonban csak egy utalás történik arra, hogy a kútba esett elbeszéli történetét, a valódi elbeszélés nem történik meg benne.

14 Nem tudjuk, hogy Aiszóposz meséjét a csillagjósról követte-e tanulság is. A magyar Aiszóposz fordítások közül Pesti Gábor és Bodor András válogatásából például maga a történet is hiányzik. Az általam használt fordításban Sarkady János a meséhez készített jegyzetében a következő tanulságot adja meg: „A tanulság – hogy ti. a világtól elfordult bölcsesség pórul jár – megjelenik már Thalésszal kapcsolatban is (Diogenész Laertiosz I. 34.; vö. Platón, *Theaitétosz* 174a).” In: Id. kiad. 156. o.

15 Platón: *Theaitétosz*, ford. Kárpáthy Csilla, (173e) in: *Platón összes művei*, II. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984. 973. o.

16 Platón egy korai dialógusában, a *Gorgiasz*-ban Kalliklész ugyanezekkel a szavakkal jellemzi azokat a férfiakat, akik ifjúkoruk után is a filozófiával foglalatoskodnak, ahelyett hogy az állam ügyeiben szereznének jártasságot. Szerinte az ilyen férfiak nevetségessé válnak, és képtelenek lesznek megvédeni magukat és másokat, ha esetleg megvádolják őket. A bíróság előtt pedig, ha a vádak hamisak is ellenük, amikor halálbüntetést mérnek ki rájuk, semmit sem tudnak tenni életük védelmében, s járatlanságuk miatt halálbüntetés sújtja őket.

Vö.: *Gorgiasz*, ford. Péterfy Jenő, (484c-486d) in: *Platón összes művei*, I. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984. 560-562. o.



Valójában csak a teste lakik és él otthonosan a városban, a lelke azonban kevésbé, (...) Pindaros szerint, a mindenségben lebeg, megméri mélyét és felszínét a földnek, a csillagok törvényeit fürkészi odafönn az égen, s a világegyetem létezőinek természetét kutatja teljes egészében mindenütt, de semmi olyasmihez, ami a közelében van, nem ereszkedik le.<sup>17</sup>

A filozófus az olyan létezőket kutatja, amelyek mentesek minden változástól, tehát keletkezéstől és pusztulástól. Ilyen létezők alkotják az égboltot, és ilyennek bizonyulnak az eszmélet által megközelíthető fogalmak is. Mindezek azonban az embertől igen távol helyezkednek el, tételeződjék ez a távolság az égbolt messzeségében vagy éppen a lélek testbe zárt börtönén megragadhatatlanul túlban. A filozófus pedig, aki életében a tőle oly távoli létezőt célozta meg, épp ennek a távolságnak a leküzdésén fáradozik, vágyik arra, hogy lelkében megközelítse a valódi létezőket, mindjobban elemelkedve a föld és a test mélyétől, fel az ég és az ideák világának fenségessége felé. Amikor azonban lelke felfelé tör, a test vezető nélkül marad, így azt nem őrzi, irányítja senki földi útjain. A filozófus lelke a földi dolgok világától elfordulva járja elmélkedéseinek, gondolatainak ösvényeit, eltekintve a másik, a poliszt behálózó irányoktól, utaktól. Theodórosz számára ekkor még nem érthető, hogy Szókratész milyen nézőpontból tekinti a filozófusokat nevetségéseknek, s mit jelenthet az, hogy csak a testük él a poliszban, ezért mestere az Aiszóposz-fabula egy változatán keresztül kezd bele gondolatainak kifejtésébe.

Úgy, ahogy egy ingerkedő, tréfás thrák szolgáló értette, Theodórosz, aki, úgy beszél, Thalészt, miközben az a csillagok törvényeit fürkészszerűen a magasba lesve kútba esett, ekként gúnyolta ki: csak azon buzgólkodik, hogy megtudja, mi van az égen, de bezzeg észre sem veszi, mi van az orra előtt s a lába alatt. Talál ez a gúny mindazokra is, akik filozófiába merülve töltik életüket. Mert az efféle valósággal észre sem veszi közelijét, szomszédját, s nemcsak azt nem tudja róla, mit cselekszik, de szinte még azt sem, vajon ember-e vagy valami másfajta lény; azt azonban, hogy mi is voltaképpen az ember, s hogy az ilyen teremtményeknek miként illik másként csele-

---

<sup>17</sup> Platón: *Theaitétosz*, ford. Kárpáthy Csilla, (173e) in: Id. kiad. 973. o.

kednie és szenvednie, mint a többinek – azt viszont kutatja és ugyancsak fáradozik benne, hogy kifürkéssze.<sup>1819</sup>

Aiszóposz fabulája jól láthatóan megváltozott. Az első szembetűnő különbség fabula és annak platóni átírása között, hogy amíg előbbiben a kútba eső embert csak a foglalkozása jelölte, az őt kigúnyoló pedig egy járókelő volt, addig a platóni változatban már Thalész lép a csillagjós helyébe, és a járókelőt egy thrák szolgálónő váltja fel.<sup>2021</sup> Platón változatából kimarad az esés fájdalmára, esetleg a helyzet kilátástalanságára utaló jajgatás is. A szolgálónő a mondat időszerkezetéből következőleg valószínűsíthetően Thalész kútba esésének szemtanúja, s ez a látvány, nem pedig a filozófus pórul jártának története készletbeli gúnyolódásra; nem a filozófus beszéli el szerencsétlenségének történetét, hanem a látottak után közvetlenül hangzanak el elmarasztaló szavai. A balesetet kiváltó ok és az azt követő rosszmájú megjegyzés fennmaradt, a körülmények (így pél-

18 Platón: *Theaitétosz*, ford. Kárpáthy Csilla, (174a-174b) in: Id. kiad. 973–974. o.

19 Egy másik fordításban az anekdota így hangzik: „72 ...ahogyan Thalészt is, Theodóroszom, amikor csillagászati megfigyelései közben fölfelé nézve beleesett egy gödörbe, egy elmés és csinos thrák szolgálólány kigúnyolta, mondván, hogy erősen vágyik ugyan az égi dolgok ismeretére, de fogalma sincs arról, ami a háta mögött és a lába előtt van.” (Platón Theaet. 174 A) In: Kirk, G. S.; Raven, J. E.; Schofield, M.: *A preszókratikus filozófusok*, ford. Cziszter Kálmán és Steiger Kornél, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1998. 131. o.

20 Peter L. Berger némi humorral megjegyzi, hogy az ok, amiért Platón épp Thalészra cserélte ki a csillagjós alakját, talán az lehetett, hogy annak bizonyára sokat kellett kémlelnie az eget, aki képes volt megjósolni egy napfogyatkozás időpontját (Kr. e. 585). A thrák szolgálónő rejtélyét ezt követően hasonlóan frappánsan oldja fel Berger: tudomása szerint Dionüszosz kultuszának eredetét többen Thrákiába pozícionálják, így számára megengedhetőnek tűnne egy olyan anekdota-értelmezés, amelyben a thrák szolgálónő mint protokomikus (protocomedian) nevetné ki Thalészt, a protofilozófust. Vö.: Berger, Peter L.: *Redeeming Laughter*, Walter de Gruyter, Berlin–New York, 1997. 15–16. o.

21 Kirk, Raven és Schofield *A preszókratikus filozófusok* című könyvükben kétlik Platón anekdotájának és a később említendő Arisztotelész Thalész-történetének hitelességét, jóllehet azok „a III. és II. század fiktív életrajzainak nagy korszaka előtt” keletkeztek. Thalészt választani a tipikus filozófus és a későbbi „szórakozott professzor” legrégebbi változatának már csak azért sem szerencsés, mert ő köztudottan gyakorlatias ember hírében állt. Az anekdota „elmés szolgálónő”-jét a helyzet pikánsabbá tételének hatásos elemének, magát az anekdotát pedig „rosszmájú tréfá”-nak írják le. Vö.: Kirk, G. S.; Raven, J. E.; Schofield, M.: *A preszókratikus filozófusok*, ford. Cziszter Kálmán és Steiger Kornél, id. kiad. 132. o.

dául az is, hogy az eset éjszaka történt-e), valamint annak jele, hogy a pó-  
rul járt életben maradt vagy sem, eltűntek a platóni változatból. Valójá-  
ban még abban sem lehetünk biztosak, hogy az anekdota nem halállal  
végződött-e, habár kétséges, hogy a szolgálónő ingerkedett volna ilyen  
esetben.<sup>22</sup> Vagy mégsem? Ha Thalész meghalt volna, akkor a gúnyolódó  
szavai a halott süketségébe veszték volna bele, a szavakat kísérő csönd  
beálltaig céltalanul halkultak volna el. Vagy esetleg mint maga elé mon-  
dott tanulság, gúny szólott volna ki a szövegből az olvasóhoz? Szókratész  
közvetlenül az anekdota után tanulságot told, amelyben párhuzamot von  
a filozófusok és Thalész között, akik hozzá hasonlóan belemerülve a való-  
di létezők távlatába, bármikor kútba eshetnek, s maguk is mások gúnyo-  
lódásainak, nevetésének áldozataivá lehetnek. Szókratész tehát találónak  
találja a thrák szolgálónő gúnyos szavait, és a komikumot mintegy a filo-  
zófus ismertetőjegyeként határozza meg. Miben áll nevetségessége? A fi-  
lozófus nevetségessé válik környezete számára, mert szem elől téveszt  
minden hozzá közelit: ugyanolyan távlatok nyílnak közte és az őt körül-  
vevő emberek között, sőt önvizsgálata során személyén belül is, mint  
amilyen távolság feszül az ég csillagai és a csillagász közé. Akár a csilla-  
gokat (vagy a természet törvényeit) kutatja, akár az ő környezetét, gondo-  
latainak pályái oly mértékben eltávolodnak a polisz és a környező világ  
illékony megjelenési formáitól, hogy alakjának mozdulatai, tévelygései  
mások számára, külső nézőpontból nevetségessé válnak. A filozófus, ha-  
bár az ember lényegét és cselekedeteinek irányát kutatja, maga körül egy  
embert sem talál. Környezetének egyes alakjain nem ismeri fel az *ember-  
ség* arcvonásait. A hozzá külsőre leghasonlatosabb másik, szomszédja, ba-  
rátai válnak számára idegenné. Az emberi lényeg megismerhetőségének  
távolsága kontrasztban áll az egyes ember közelségével, az előbbi a meg-  
ismerés számára nehezen hozzáférhető, mert természete által túl messzire  
tétéleződik, utóbbi viszont éppen a túlzott közelsége révén válik a megis-  
merő számára kétségessé.

---

22 Hans Blumenberg hívja fel a figyelmet arra, hogy Platón történetének kimenetele nyi-  
tott, ugyanakkor kétli, hogy a halált tekinthetnénk a történet biztos lezárásának. Elemzé-  
sében rámutat arra is, hogy éppen a halál elkerülése végett Thalész a későbbi változatok-  
ban gödörbe, nem pedig kútba esik bele. Vö.: Blumenberg, Hans: *Der Sturz des Protophilo-  
sophen*, in: *Das Komische*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976. 15-16 o.

Szókratész a filozófusokról való fejtegetéseit egy Thalész anekdotával példázza, ugyanakkor amikor tanulságot told utána, majd kifejti, hogy miben is látja a hasonlóságot az anekdota Thalésza és a filozófusok között, akkor nem a hét bölcs figurájának leírását árnyalja, hanem saját tanításait látszik elmondani. Ennek ellenére Diogenész Laertiosz könyvében fennmaradt, – valószínűleg megkonstruált – Thalész mondások némelyike szorosan kötődhet a filozófus szókratészi típusának leírásához. Úgy mint például: „Thalész azt mondta, hogy a halál semmiben sem különbözik az élettől. Akkor miért nem halsz meg? – kérdezte valaki. Azt felelte: »Mert nem különbözik (az élettől).« (...) Mi nehéz? Azt válaszolta: »Önmagamat megismerni.« (...) Thalészé a mondás: *Ismerd meg magad!* Ezt Antiszthenész a *Diadokhai*-ban Phémoneésznek tulajdonítja, és Hilón is kisajátította.”<sup>23</sup> Az első Thalész bölcselet állítása szerint nincs különbség élet és halál között, a kettő ugyanolyan. A kérdező ekkor arra kérdez rá, ha ennek tudatában vagy, akkor miért választod az életet és miért nem inkább a halált? A kérdező más perspektívából kérdez, élet és halál közti különbséget feltételez, s azt gondolja, hogy az elhangzott tételben az élet le- és a halál felértékelése történik meg. Thalész épp erre figyelmezteti akkor, amikor az addig kijelentettet használja ezen kijelentés alátámasztására. Bizonyítása tétele tautológiáján alapszik. Az elhangzott kérdés ugyanis csak akkor lehet kérdés, ha a kérdező fenntartja azt az értékkülönbséget élet és halál között, amelyet Thalész állításában felszámolt. Mert ha az élet ugyanolyan mint a halál és fordítva, akkor nincs miért dönten az egyik mellett vagy ellen. Ha egyik jobb lenne mint a másik, akkor megfontolandó lenne a választás, de mivel ugyanolyanok, ezért nincs miért választanunk. Tudását nem követi cselekedet, az ismeretet választás. Thalész önisméltelése mindemellett megmosolyogtatja az olvasót, mert tételében szemrebbenés nélkül egy oppozíciót szüntet meg úgy, hogy annak cselekedeteire nézvést bármilyen kihatása is lenne. Meghalhatna, de minek. Attitűdje egyszerre provokatív és elutasító. Mivel saját perspektívájából egy pillanatra sem enged, a feltett kérdés számára értelmetlen. Válaszával, amiben pozitívan nyilatkozik a halálról, mégis negatív, hiszen tudása megszerzése után is életben marad. Kicsit távolra jutottunk,

---

23 Diogenész Laertiosz: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*, I-V. könyv, ford. Rokay Zoltán, id. kiad. 42. és 43. o.

vagy mégsem? Az élet és halál egyenértékűvé tételekor mind a halál, mind pedig az élet könnyedségre tett szert. Nincs mitől félni, nincs félni valónk a haláltól az életben (és fordítva). Ha a halál olyan mint az élet, vajon lehet-e az egyik a másik kezdete vagy vége. Egybe eshet-e az élet vége a halál kezdetével? Van egyáltalán értelme a kettő megkülönböztetésének? Thalész nem fél a haláltól, így nem félhet meghalni sem. *Anaximenész Pythagorásznak* írott levelében arról számol be, hogy Thalész idős korában egy balesetben halt meg:

Szokása szerint éjszaka kiment szolgájával háza pitvarából, hogy az udvarról szemlélje a csillagokat. Szem elől veszítve, hol van, amíg szemlélődött, megcsúszott és egy szakadékba esett. Ily módon kellett befejeznie a milétosziak csillagvizsgálójának. Mi pedig, az ő tanítványai, őrizzük az ő emlékét gyermekeinek, valamint tanítványainak is. Ügyeljünk az ő szavára. Valóban minden beszédnek Thalésszal kell kezdődnie.<sup>24</sup>

A történet ismerős, s nem ez az egyetlen variáció Diogenész Laertiosznál – az Anaximenészt megelőző Thalész fejezetben a következő formában olvasható:

Beszélik, hogy amikor egy öregasszony kivezette a házból, hogy a csillagokat vizsgálja, beleesett egy gödörbe. Amíg segítségért kiáltott, az öregasszony ezt mondta: – Ó Thalész! Nem vagy képes meglátni azt, ami a lábad előtt van, hogyan fogod megismerni, ami az égen van?<sup>25</sup>

A két változat sokban különbözik egymástól. Az első esetben az idős Thalész éjszaka elhagyja házát, s csillagvizsgálás közben szakadékba hullva életét veszti. A történetből hiányzik a gúnyolódó járókelő/szolgálónő, benne egy véletlen balesetről, nem pedig egy gúnyolódásra méltó esetről szerzünk tudomást. Blumenberg szerint a "vak" Thalész halálát követhetjük nyomon, aki ekkorra már egy szolga vezetésére szorul. A bölcs teóriájának jelenségeit öregkorára már nem képes megfelelő módon szemlélni, azok megismerésének vakfoltjait képezik. Az öreg, "vak" bölcs szemét végül halála nyithatja fel újra. Diogenész Laertiosz ezért epigrammájában mond köszönetet Zeusznak, aki Thalészt halálakor kö-

24 Diogenész Laertiosz: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*, I-V. könyv, ford. Rokay Zoltán, id. kiad. 82. o.

25 Id. mű 41. o.



zelebb vitte magához, mert utóbbi öregségére már nem láthatta a földről csillagait. Blumenberg értelmezése mögött az a feltételezés bújkik meg, hogy Thalész "öregsége" a látás fizikális regresszióját jelzi, amelyet erősít a házából kikísérő szolga, illetve az éjszaka napszakának választása is.<sup>26</sup> Ha azonban mindez feltételezhető Diogenész Laertiosz története kapcsán, akkor ez esetben nem a teória és a praxisz közti átjárhatatlanság okozza szakadékba esését és halálát, hanem az előbb felsorolt tényezők.<sup>27</sup> Blumenberg ott megállapodik, hogy ez az anekdota-változat másképp tekint Thalészra, és halálát ezúttal nem a teória és praxisz közti összeegyeztethetlenség váltja ki. De arról megfélekedzik, hogy valószínűleg ebben a szövegváltozatban a csillagászatot sem mint pusztá teóriát, hanem a tájékozódást elősegítő eszközként szorosan a praxiszhoz kötődő tudományt kell figyelembe vennünk.<sup>28</sup> Ekkor az, hogy Thalész szem elől veszti, hogy hol van, azt jelentené, hogy a csillagokat mint tájékozódási pontokat téveszti el, amelyek eddig irányították földi útjain. A történet a csillagász azon aspektusát emelné ki, aki mesterségével elősegítette a földi utak feltérképezését, úgy, mint ahogy tette azt Thalész akkor, amikor a főníciaiaknak a Kismedve csillagképét jelölte ki tájékozódási pontként hajóútjaikhoz.<sup>29</sup> A csillagászat nem elvont égi jelenségek működésének, megfigyelésének tudományaként jelenik meg, hanem mint amely lehetővé tette a földön és a vízen való jobb és biztonságosabb tájékozódást. Idős korára ez

---

26 Platón *Phaidón* című dialógusában Szókratész megemlíti, hogy az égitestek (ez esetben napfogyatkozás) vizsgálata ronthatja a látást: „Tehát úgy láttam ezek után – mondta –, miután a létezők vizsgálatát abbahagytam, hogy óvakodnom kell, nehogy úgy járjak, mint akik a fogyatkozó napot nézik és vizsgálják; mert egyesek tönkreteszik a szemüket, ha nem vízben vagy más effélén át nézik a képmását.” In: Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (99d-99e) in: *Platón összes művei*, I. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984. 1090-1091. o.

27 Vö.: Blumenberg, Hans: *Der Sturz des Protophilosophen*, in: Id. kiad. 37-38. o. és Diogenész Laertiosz: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*, I-V. könyv, ford. Rokay Zoltán, id. kiad. 43. o.

28 Blumenberg Thalész kapcsán mintha eleve megfélekedne a csillagászat janus-arcúságáról: már a Thalész alakja köré szerveződött emlékek is kiemelik a csillagászat mind praktikus, mind pedig teoretikus hozományait, így magának a csillagásznak kettős jelentőségét is.

29 Vö. Kirk, G. S.; Raven, J. E.; Schofield, M.: *A preszókratikus filozófusok*, ford. Csiszter Kálmán és Steiger Kornél, id. kiad. 135-136. o.

a tudás, illetve az ehhez kötődő szemlélet bizonytalanná válása imbo-lyogtatja meg a sétálót, s ennek pillanatnyi hiánya, feledése hozza el szá-mára a halált. Thalész, aki felfedezéseivel segítette az emberek tájékozó-dását, idős korára meginog földi útján, s mivel szolgálja magára hagyta bolyongásaiban, szeme pedig megcsalta, nincs vigyázója éjszakai útján. Halálát részvét s nem gúny követi figyelemmel, sőt Anaximenész és Py-thagorász apokrif leveleiből tudjuk, hogy személye tudásával, cselekedeteivel és halálával együtt lesz érdemes a megemlékezésre.

Mint azt már fentebb megjegyeztük, Kirk, Raven és Schofield kö-zös könyvükben kiemelték, hogy a szórakozott tudós/bölcs típusára nem éppen Thalész a legalkalmasabb választás. Platón *Theaitétosza* mégis ben-ne látja a nevetséges filozófus prototípusát. Szókratész anekdotája alapján Thalész a nevetséges filozófus prototípusának tekinthető, aki megismeré-sének tárgyát a polisz perspektívájából nézve téves távlatokban kereste, megszerzett ismeretei ezért bizonytalannak, az állam és az állampolgár számára haszontalannak bizonyultak. Hans Blumenberg igen jellemző-nek találja, hogy Arisztotelész a *Politikában* a természettudós védelmében és a platóni dialógussal szemben egy ellenanekdotát ír le, amelyben Tha-lész éppen bölcsessége és csillagászati megfigyelései révén gazdagszik meg. A csillagász számításai birtokában előre lát egy olajtermésben gaz-dag esztendőt, kibérli mind a milétoszi, mind a khioszi olajsajtolókat, amelyeket aztán az olajsajtolás idejének beköszönteikor tetszőleges áron bérbe ad. Gazdasági csele révén hamar nagy vagyonra tesz szert, így bi-zonyítva bölcsességének hasznosságát. Thalész ezzel a cselekedetével de-monstrálja, hogy ha életének célja a gazdagság elérése lenne, akkor böl-csességénél fogva ilyenén vágya hamar teljesülhetne. Bölcsességétől azon-ban távol áll a vagyon utáni sóvárgás.<sup>30</sup> Blumenberg szerint ezek után nem csoda, ha Diogenész Laertiosz azt is megemlíti, hogy Thalész politi-kai tanácsokkal is szolgált a milétosziaknak, illetve jelzi Cicero *Államának* azon szöveghelyét is, ahol a filozófus politikai tanácsokkal segíti az ál-lamférfiakat.<sup>31</sup> Mindemellett érdemes kiemelni, hogy – mint azt fentebb láthattuk – Diogenész Laertiosz a Thalészról írt fejezetében említi kútba

---

30 Vö.: Blumenberg, Hans: *Der Sturz des Protophilosophen*, in: Id. kiad. 15. o., ill. Arisztote-lész: *Politika*, Szabó Miklós ford. alapján az eredetivel egybevetette Horváth Henrik, (1259a) Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 101-102. o.

esésének történetét, az arisztotelészi ellenanekdotáról azonban nem ejt egy szót sem. Platón Thalész-képe elűt a többi szöveghely által megörökölt csillagász típusától. Platón Szókratész anekdotáján keresztül Thalészban olyan szophoszt lát, aki az ő filozophoszának prototípusa, s akitől nem áll távol a teória iránti "feltétlen" elkötelezettség sem. Mindezek mellett emléket állít a bölcsnek, s azzal, hogy a filozófus prototípusaként idézi meg alakját, követi az idézett levélben elhangzott utasítást is, miszerint „[v]alóban minden beszédnek Thalésszel kell kezdődnie”. A dialógus azonban nem áll meg itt.

Platón *Theaitétosz* című dialógusában, amelyben Eukleidész utólag rekonstruálta és írta le Szókratész Theaitétossal és Theodórosszal folytatott beszélgetését, Theaitétosznak és Szókratésznek állít emléket. Theaitétosznak, aki a dialógus elbeszélésének idejében vérhasban szenved, és fiatal kora ellenére nem valószínű, hogy életben marad, valamint Szókratésznek, aki ekkorra már halott. A dialógusban a rekonstruált párbeszédet egy szolga olvassa fel Eukleidésznek és barátjának, Terpsziónnak. A bevezető beszélgetés, amiből tudomást szerzünk Szókratész haláláról, átírja a Thalész-anekdotát is. Mivel már tudjuk, hogy az anekdota szophosza (vagyis platóni értelemben protophiloszophosza) előtt mélyülő kút Szókratész lába alatt is megnyílt, s tudjuk, hogy bele is esett, s ez az esés nemcsak sérülésekkel járt, de az életébe került, ezért feltételezhetjük, hogy Thalész neve helyettesíthető Szókratésszel. Szókratész az az "igazi filozófus", aki arra törekedett egész életében, hogy a változó dolgok helyett a változatlan létezőkön tartsa tekintetét, olyan bölcs, aki nemcsak szemét szegezte a lelkéhez leghasonlatosabbnak hitt létezőkre, de törekedett arra is, hogy még életében a leghasonlatosabbá válják figyelme tárgyaihoz. Ki akart bújni az ember lélek-test keverékéből, s amennyire lehet, saját lelkébe beleveszni haláláig. Az eszmélet során felülemelkedett a

---

31Hans Blumenberg hivatkozásai magyarul itt találhatóak meg: Diogenész Laertiosz: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*, I-V. könyv, ford. Rokay Zoltán id. kiad. 37-38. o., és Cicero: *Az állam*, ford. Hamza Gábor, Akadémia Kiadó, Budapest, 2007. 72-77. o. Blumenberg külső hivatkozását kiegészíthetjük még a Hérodotosztól fennmaradt szöveghelyekkel, ahol Thalész az iónoknak tanács felállítását javasolja, illetve találmányosságával Kroiszosz serege sikeresen átkel a Halüsz folyón. Vö.: Kirk, G. S.; Raven, J. E.; Schofield, M.: *A preszókratikus filozófusok*, ford. Csiszter Kálmán és Steiger Kornél, id. kiad. 127-128. o.

polisz világi perspektíváin, megpróbálta eloldozni lelkét teste súlyától. Szókratész az igazi filozófusok közé tartozott, mert a halál küszöbén ő nem az életet és a testbe zárt létezést választotta, hanem az életen túli létezés hitének adta át magát. Mivel úgy hitte, hogy a lélek halhatatlan, tehát inkább azokhoz a láthatatlan, de örök létezőkhöz hasonló, amelyeket egész életében megismerni kívánt, ezért élete a halálra való felkészülés volt, várás a látható dolgoktól való eloldozás pillanatának ünnepére. Le akarta vedleni a lelkétől oly különbözőnek vélt látható, testi ruhát, hogy aztán az előbbihez hasonló létezők közelségében "élhessen".<sup>32</sup> Ha valamiért, akkor talán ezért, vagyis Thalész Szókratészre való cserélhetőségéért hagyta nyitva Platón a mese kimenetelét, talán ezért nem jajgat senki a kútból, mint azt tette az aiszóposzi csillagjós (vagy később Diogenész Laertiosz – nem idős – Thalésza), mert Szókratész belehalt/beleszédült perspektívájának mélyébe. Szókratész halálba-menetele perspektívájának halálra-nyitottságának köszönhető, melyet Platón a *Phaidón* című dialógusában ad közre. Míg Aiszóposz fabulája és Diogenész Laertiosz általam másodszor idézett Thalész-anekdotája valójában azáltal, hogy hallatja a pórul járt csillagász jajgatását, siránkozását, elveszi a baleset végzetességének lehetőségét, és helyette lealacsonyítja a – valljuk be – szemünk elé képzelt, emelkedett arckifejezéssel, csillogó szemmel lassan lépdelő csillagász figuráját, kinevetteti ügyetlenségét, addig a platóni dialógus Thalésza, kinek neve mögött éppen a történet mesélője bújik meg, nem jajgat, nem siránkozik, eltűnik a kút mélyében. Meghal? Meghalt. S ha így történt, mint ahogy történt, akkor ki nevethet, ki nevet a végén?

Platón Thalész-történetén és Szókratész köré rendezett tanításán keresztül egyben a Szókratész alakjához tapadó nevetségességet és halálának körülményeit eleveníti fel. A *Gorgiasz* című korai dialógusban a Kalliklész által Szókratészhez intézett baráti szavak akkor még csak intésként hangzanak el: hagyjon fel a filozófiával, és foglalkozzon végre a korához jobban illő államügyekkel és szónoki beszédekkel, amelyek hírnévvel és megbecsüléssel kecsegtetnek, s biztonságot jelentenének a maga és barátai számára a (hamis) vádlókkal és mások rosszindulatával szemben.

---

32 Az itt említett kijelentéseket mint amilyen a lélek láthatatlan létezőkhöz való hasonlósága, vagy a halálon túli életbe vetett hit a következő lapokon a *Phaidón* kapcsán magyarázom.

Figyelmeztetés, hogyha megmarad nevetséges filozófus-életvitele mellett, akkor szégyen és gúny övezi majd személyét, és veszélyt hoz saját fejére.

<sup>33</sup> Platón egy másik dialógusában, *Szókratész védőbeszédében* magunk is olvasóivá válunk egy olyan procedúrának, ahol Szókratész azáltal, hogy filozófusként továbbra is megmarad választott perspektívájában, amelyben más a törvény, más az igazság, a jogos és jogtalan cselekedet, mint a polis törvénykönyvében és bíróságainak termében, bűnősként elítélik, s halálbüntetést rónak ki rá. Szókratész a halált választja az élet helyett, a halált, amelyben hiszi, hogy közelebb kerülhet mindahhoz, amihez egész életében lelke törekedett. Talán Thalész szakadékba esése annyiban különbözik ettől, hogy neki nincs választása, legalábbis a baleset pillanatában, mint ahogy Szókratésznek a bírák előtt lehetett. De mindketten egy eredendőbb választás, az emelkedettebb, örök s változatlan valóság csilágát követve érnek az élet küszöbére. A Diogenész Laertiosz által Thalésznek tulajdonított tétel alapján, amely szerint nincs különbség élet és halál között, feltételezhetjük, hogy a bölcs halála nem mélységesen tragikus, úgy, mint ahogy Platón *Phaidón* című dialógusát olvasva Szókratész halála sem egyértelműen az. Halálukon senki sem nevet, csak az válik a kútba eséskor nevetségessé, aki túléli azt. A nevetséges alakjukhoz életükben kötődik, s a halál pillanatában életükkel együtt tűnik el.

A *Theaitétosz* című dialógusban szereplő elmélkedés az igazi filozófus természetéről szorosan kapcsolódik Platón egy másik dialógusához, a *Phaidón*hoz, az előbbi anekdotát követő részei ugyanis megegyeznek a halálra váró Szókratész és tanítványai között lezajlott utolsó beszélgetés főbb tételeivel, úgy mint a lélek halhatatlansága vagy a testnek a börtönhöz való hasonlatossága, a valós létezők halálban való közelebbi megtapasztalása stb. Platón *Phaidón* című dialógusában Phaidónt Ekhekratész megkéri, hogy számoljon be Szókratész utolsó napjáról, s amikor Phaidón barátja kérését készségesen teljesíti, megtudjuk, hogy Szókratészen nem rögtön hajtották végre az ítéletet, hanem csak napokkal később. A tárgyalás előtti napon ugyanis az athéniak hajót szenteltek és indítottak útnak Déloszba, ezzel áldozva Apollón előtt, és amíg az vissza nem tér, nem végezhetnek ki senkit a városban. Így Szókratész, hogy egy korábbi álomlátásnak teljes mértékben eleget tegyen – „folytass múzsai tevékeny-

---

33 Vö. *Gorgiasz*, ford. Péterfy Jenő, (486b-486d) in: Id. kiad. 562. o.

séget, és azon munkálkodj”<sup>34</sup> –, ezekben a napokban Apollón tiszteletére könyörgést ír, és megverseli Aiszóposz meséit.<sup>35</sup> Szókratész ezáltal a filozófia mellett a másik múzsai tevékenységre, a költészetre is időt szán életéből, ami után megnyugodva várja halálát. Euénosznak, aki Szókratész ilyen cselekedeteinek okait firtatja, a következőket üzeni: „éljen boldogul, és ha eléggé okos, mielőbb követ engem.”<sup>36</sup> A filozófus tanítványai értetlenkedve állnak Szókratész kívánsága előtt, hiszen ezzel nemcsak boldog életet, de mielőbbi halált kíván Euénosznak. Ezt az értetlenséget próbálják feloldani Szókratész szavai, amikor azok a halálról mint a filozófus igazi életcéljáról beszélnek. „Mert úgy látom, a többiek nem veszik észre, hogy azok, akik helyes módon foglalkoznak a filozófiával, nem kényszerülnek semmi másra, csupán arra, hogy meghalnak és halottak lesznek.”<sup>37</sup> Szókratész még nem éri el célját, mert Szimmiasz nevetve fogadja a mondottakat, mert szerinte ez úgy hangzik, mintha mestere éppen a filozófusok ellen beszélne, s úgy, mint aki a nép egy részéhez hasonlóan, a halálukat kívánná. Szimmiasz reakciója hasonló a Thalészt kérdező értetlenségéhez, ekkor még nem tudja, hogy Szókratész másképp gondolkodik a halálról, mint ahogy azt ő feltételezi. Szókratész azonban az ítélet végrehajtása előtt kifejti thanatológiai nézeteit, amelyek a lélek halál utáni létezésével számolnak. Számára a halál nem valami rossz, ami megesis az emberrel, hanem a meghalás pillanatától kezdve a jó emberek számára mindenképp valami jónak a fennállása az elkövetkezendő újjászületés pillanatáig. A halál az élő és a halott dolgok világa közti határvonal, előbbi az ember test-lélek keverékének tere, utóbbi legjobb esetben a lélek testtől való teljes eloldozásának, megtisztulásának tiszta állapota.<sup>38</sup> A filozófus életcélja, hogy még a földön elérje a lehető „legtetletlenebb” állapotot, vagyis a lelket saját maga és a hozzá hasonló láthatatlan, változatlan

34 Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (60e) in: Id. kiad. 1027. o.

35 Vö. Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (57a -61b) in: Id. kiad. 1021-1027. o.

36 Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (61b-61c) in: Id. kiad. 1027-1028. o.

37 Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (64a) in: Id. kiad. 1032. o.

38 Az ember életében a test-lélek dualitásba való bezártságára utaló szöveghelyek például: Platón *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (65b, 66abcd, 67a, 79c, 82e-83e, 106e) in: Id. kiad. 1034-1037. o., 1059. o., 1064-1066. o., 1103. o. A lélek halál során bekövetkező megtisztulásának, tisztaságának szöveghelyei például: Platón, *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (65c, 66a, 66d, 67a, 67d, 68ab) in: Id. kiad. 1034-1037. o.

és örökkévaló létezők közelségében tudja, míg a testétől s a hozzá hasonló látható, örökkön változó és halandó dolgoktól eltávolodjon.<sup>39</sup> „Mert ha nem a tiszta érintkezik a tisztával, az nem a természet rendje szerint való.”<sup>40</sup> S ez érvényes nemcsak a fogalmakra, de a dolgokra is, az ellentétes fogalmak és az ellentétes dolgok ugyanis kioltják egymást, vagy kitérnek ellentétük közeledése elől.<sup>41</sup> Az ember teste és lelke ilyen ellentétként feszülnek egymásnak az életben, s ettől szabadulhatnak meg a halál pillanatában. „Amikor tehát közeledik az emberhez a halál, akkor ami halandó benne, az, úgy látszik, meghal, ami pedig halhatatlan, az épen és elenyészhetetlenül vonul vissza és távozik, kitérve a halál útjából.”<sup>42</sup> A lelkét a láthatatlan dolgok világa fogadja be („Hádészhoz ... a valóban »lát-hatatlanhoz«” költözik<sup>43</sup>), egy olyan tér, amelyben az emberi lélekhez leg-hasonlatosabb létezők laknak. Szókratész számára a halál olyan küszöbnek bizonyul, amelyen átlépve az ember megszabadul halandó részeitől, maga mögött hagy a lelkén kívül mindent, s ezáltal egy új, fenségesebb létezés formáját ölti magára. Számára a halál az élet vége, de egy halál utáni létezés kezdete is egyben, küszöb, amelyet át kell lépnie ahhoz, hogy felemelkedhessen. Szókratész nem fél a haláltól, derűvel fogadja a bürökpoharat, amely eszköz az egyik létezésből a másikba való átköltözéshez, s amely számára semmiképp sem a megsemmisülést, hanem az új kezdetét közvetíti. Amikor kiissza a mérget, tanítványai sírva fakadnak, van, aki jajgatásba kezd, mire Szókratész inti őket, hogy embereljék meg magukat.<sup>44</sup> Szókratész megváltik a testétől, a bürök letről fölfelé kioltja

39 „Nézd hát, Kebészem – szólt –, vajon azt a következtetést vonhatjuk-e le az összes eddig mondottakból, hogy ahhoz, ami isteni és halhatatlan és gondolkodással megközelíthető és egyalakú és feloszthatatlan és mindig ugyanaz és ugyanolyan, hasonlít legjobban a lélek, ahhoz pedig, ami emberi és halandó és sokoldalú és gondolattal meg nem közelíthető és felbomló és soha nem egyforma, hasonlít a legjobban a test? Tudunk-e ezek ellen másvalamit felhozni, kedves Kebészem, ami arra mutat, hogy nem így van? / – Nem tudunk.” Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (80b) in: Id. kiad. 1060. o.

40 Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (67a) in: Id. kiad. 1037. o.

41 Vö. Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (104c) in: Id. kiad. 1098. o.

42 Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (106e) in: Id. kiad. 1103. o.

43 Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (80d) in: Id. kiad. 1061. o. a jegyzetekben a következő áll: „-- a név a legelfogadottabb etimológia szerint *a-idész* (láthatatlan).” in: Uo. 1154. o.

44 Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (1117b-1118e) in: Id. kiad. 1117-1118. o.



teste melegét, s megfosztja elevenességétől, mozgékonyásától. Utolsó szavai: – Kritón – szólt –, egy kakassal tartozunk Aszklépiosznak;<sup>45</sup> adjátok meg, és el ne mulasszátok.<sup>46</sup>

## Végjáték

Dolgozatunk elején abból indultunk ki, hogy Szókratész a szórakozott professzor, a bolond tudós típusának előképe, majd Aiszóposz fabuláján és Platón és Diogenész Laertiosz Thalész-anekdotáján keresztül megvizsgáltuk, hogy a nevetséges csillagász esete mennyiben alapozta meg eme Szókratész-kép kialakulását. Thalész csak abban az esetben vált nevetségessé, amikor túlélte a kútba esést, amint belehalt figyelmetlenségébe, alakját utolsó útján már nem gúny, hanem részvét kísérte. A Platón *Theaitétosz*-ban Szókratészen keresztül elmondott Thalész-történetből azonban hiányzott az esés kimenetelére tett utalás. Az elbeszélő szerepeltette a gúnyolódó alakját, és nevetségesnek ítélte a baleset elszenvedőjét. Ezt a komikumot mindemellett a filozófushoz illőnek vélte. A filozófus az életben való járatlanságában vált a nép számára nevetségessé, kigúnyolhatóvá, míg a nép a filozófus perspektívájából tűnt kinevethetőnek.<sup>47</sup> A Szókratész által elbeszélt anekdota Thalész figurája a dialógus kerettörténete alapján felcserélhetővé tette a kútba eső bölcs alakját éppen magával az elbeszélővel, Szókratésszal, a filozófussal. Utóbbi említést tett arról is, hogy a filozófusok bármikor kútba eshetnek. Tehát Szókratész hallgatása a kútba esés kimenetelét illetően jelezheti az esés végzetességét, ezáltal számolhat azzal, hogy a filozófus halála pillanatában egyesek számára nevetséges. Habár a szöveg elhallgatja a halált, mégis tudjuk, hogy a filozófus halála nevetség tárgya lehet, de szigorúan csak a nép perspektívájából. Mindazonáltal Szókratész oldalán több dialógusban is megjelenik a halál felett érzett öröm, – a későbbi szókratészi derű. A filozófus perspektívájából a halál ugyanis egy olyan küszöb, amely mögött a boldogabb és

45 „[G]yógyuláskor áldoztak kakast a gyógyítás istenének. Szókratész saját halálát az életből való kigyógyulásnak tekintette” – áll a jegyzetekben. Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, in: Id. kiad. 1155. o.

46 Platón: *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, (118a) in: Id. kiad. 1118. o.

47 Vö. Platón: *Theaitétosz* (174b-175b és 175c-176a), ford. Kárpáthy Csilla, in: Id. kiad. 974-976. o.

igazabb létezés otthona nyílhat meg. A bürökpohár átvételekor Szókratész arcán mosoly fut végig. Ő tudni véli, hogy jó helyre megy, s átlépve a halált mint küszöböt, felülemelkedik addigi valóján. Ha elfogadjuk tehát, hogy a platóni dialógusban elbeszélte anekdota Thalész felcserélhető Szókratésszal, akkor számot kell vetnünk ennek következményeivel is. Mert ebben a változatban nem válik külön a Diogenész Laertiosznál külön kezelt két vég: itt bármi megtörténhet. A platóni változatban az esés végződhet túléléssel, de halállal is, s mindkettő lehet nevetséges. Nevetséges annyiban, amennyiben a nevető nevetése kárörömmel keveredik, s azon tudás hiányában, amit a halni készülő filozófus az előtte állóról tud, csak annyit lát, hogy valaki, talán egy bolond bölcs épp most választja szabad akaratából halálát. Az is megeshet, hogy semmilyen szabad akaratot nem lát a bölcs cselekedetében, csak egy szónoki beszédekben járatlan öreget, aki ahelyett, hogy védené magát, éppen hogy a bírakat vádolja vétség elkövetésével.

Thalész és Szókratész alakjai a komikum és a tragikum jeleit viselik arcukon, az, hogy melyiket látjuk meg éppen, a néző tekintetétől, látásának irányultságától függ. A nevetés azonban nem csak a gúnnyal és kárörömmel karöltött kacaj formáját öltheti, de lehet pusztán az öröm, a megkönnyebbültség, a derű jele is. Ha elhisszük, hogy léteztek a szöveg hagyomány olyan Thalész és Szókratész figurái is, akik másképp mérték a halál és élet értékét, egyikőjük számára semmiben nem különbözött az élettől, míg másikuknak az életnél sokkal boldogabb létezésre nyíló átjárónak bizonyult, úgy talán hihetjük azt, hogy életük végén arcuk mellőzte a tragikumot, sőt, mosollyal költöztek odaát.

## Bibliográfia

*Aiszóposz meséi*, ford. Sarkady János, Magyar Helikon, Budapest, 1969.

*Arisztophanész: Felhők*, in: *Arisztophanész vígjátékai*, ford. Arany János, Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

**Arisztotelész:** *Politika*, Szabó Miklós ford. alapján az eredetivel egybevetette Horváth Henrik, (1259a) Gondolat Kiadó, Budapest. 1969.

**Berger, Peter L.:** *Redeeming Laughter*, Walter de Gruyter, Berlin -New York, 1997.

**Bernhard, Thomas:** *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden* (Titel der Redaktion, Redetexte anlässlich der Verleihung des Wildgans-Preises der österreichischen Industrie und des Österreichischen Staatspreises für Literatur) in: Neues Forum 173. szám, 1968.

**Blumenberg, Hans:** *Das Lachen der Thrakerin*, Eine Urgeschichte der Theorie, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1987.

**Blumenberg, Hans:** *Der Sturz des Protophilosophen*, in: *Das Komische*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976.

**Cicero:** *Az állam*, ford. Hamza Gábor, Akadémia Kiadó, Budapest 2007.

**Diogenész Laertiosz:** *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*, I-V. könyv, ford. Rokay Zoltán, Jel Könyvkiadó, Budapest, 2005.

**Kierkegaard, Søren:** *Egy még élő ember írásaiból, Az irónia fogalmáról*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004.

**Kirk, G. S.; Raven, J. E.; M. Schofield, M.:** *A preszókratikus filozófusok*, ford. Csiszter Kálmán és Steiger Kornél, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1998.

**Pál Katalin,** *A nevetés színre lép*, in: *Szövegek között XV*. Szeged, 2010.

**Platón:** *Gorgiasz*, ford. Péterfy Jenő, in: *Platón összes művei*, I. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

**Platón:** *Phaidón*, ford. Kerényi Grácia, in: *Platón összes művei*, I. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

**Platón:** *Szókratész védőbeszéde*, ford. Devecseri Gábor, in: *Platón összes művei*, I. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

**Platón:** *Theaitétosz* (173e-174b), ford. Kárpáthy Csilla, in: *Platón összes művei*, II. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

*Der Neue Pauly*, 11. kötet, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2001.

SZÉP ERNŐ: „ÉLET”, „MŰ”, „SZEMLÉLET”

MEGKÖZELÍTÉSI KÍSÉRLET

Mint Midász király, aki soha nem tudott eleven erővel úgy az élet felé nyúlni, hogy élet helyett ne aranyat ragadott volna meg, olyan a művészet is: ami zavaros volt, rendezetté, ami nyílt volt, zárttá, ami sokrétű volt, egyneművé válik a kezében. És ha úgy tetszik, ez is tragikus.

Popper Leó

Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényének egyik fejezetében egy Aljosa által összeállított elbeszélést olvashatunk, amely a Zoszima sztareccal folytatott utolsó beszélgetés kivonatát adja, a sztarec első szám első személyű megszólalásában. A halálán lévő szerzetes utolsó monológja (illetve monologikus formában rekonstruált beszéde, melyet a korábbi beszélgetésekkel összeszöve jegyez le Aljosa, s az az elbeszélő összefoglalásában, mintegy kivonatolva, s ekképpen többszörösen közvetítve ágyazódik a regénybe), az utolsó monológ, amely Zoszima halálának már-már tapintható közelségében hangzik fel, végső útmutatásként, összegzésként, utolsó közvetlen – és ezért lejegyzést követelő – hagyatékként, személyes, szűk vendég- és tanítványi körének szánt lelki útmutatásként érthető. Ugyanakkor a Zoszima szerzetessé válásának történetét bemutató, korai életszakaszát elbeszélő rész Aljosa kivételezett helyzetének indoklásául is szolgál, illetve az *Orosz szerzetes* című fejezet első alfejezetében olvasható indoklást értelmezi, Aljosa kiválasztottságának sajátos okát világítja meg és gazdagítja visszamenőleg, motivikusan. A sztarec a világba, világi szolgálatra küldi legkedvesebb követőjét, legközelebbi tanítványát eltávolodásra szólítja fel, melynek kettős célját már az első, említett alfejezetben felfedi: egyrészt Aljosára szükség van a közelgő tragédia, Dimitrij közelgő (s aztán be nem következő) szörnyű tetteinek megakadályozása miatt, de

ezen a praktikus és partikuláris okon túl – ami a történet egyre feszesebb és egyre feszülő szövetének ismeretében teljesen logikus és jól érthető elhatározásnak tűnik – van egy másik, általánosabb, nehezebben megragadható és egyben nagyobb horderejű aspektusa is az ellentmondást nem tűrő döntésnek. Ez az aspektus nem egy meghatározható probléma megoldását, hanem az élet egészét illeti: Aljosa világi szolgálatra való kiküldetése teljes életküldetését magába foglalja. A felszólítás – a „világba” szólító formula – rendkívüli formai tömörsége, szűkszavúsága és az általa célzott életegész vélhető anyagának beláthatatlan gazdagsága közt feszülő feloldhatatlan ellentmondás nyomasztó teherként nehezedik Aljosára. „Én úgy vélem, hogy ha kimégy e falak közül, a világban is szerzetes maradsz. Sok ellenfeled lesz, de még az ellenségeid is szeretni fognak. Sok boldogtalanságot hoz rád az élet, de éppen attól leszel te boldog, és áldod majd az életet, és másokkal is áldatod – ami a legfontosabb. Nos hát, ilyen vagy te.” Az idézett megnyilvánulás tömörsége egy emberi jellem – egy emberi sors – teljességét hivatott megformázni; olyan leíró, meglévőt megnevező megnyilatkozás, amely ugyanakkor előíró módon teljesíti be magát abban, ami még megnyilatkozásra vár egy lezárulása felé tartó élet megelőlegezett totalitásában.

A fent már említett indoklás, mely Aljosa kivételes helyzetét magyarázza, meglepő módon egy (kezdetben, látszólag) tisztán alaki hasonlóság nyomán bontakozik ki. Az idézett szövegrész előtti mondatban, (közvetlenül a mottó evangéliumi gabonamag-példázatának újraidézése után) Zoszima a következőt mondja: „Én gondolatban már sokszor megáldottalak életemben, Alekszej, az *arcodért*, tudd meg ezt – folytatta csendes mosollyal a sztarec.” Zoszima beszédéből lassan kiviláglik, hogy az arc által képviselt hasonlóság (és az ebből felépülő azonosság), mely rég halott bátyja és Aljosa közt mutatkozik, életútjának keretétül szolgál, hiszen a báty alakjában megjelenő szerzetesi életre szólító útmutatás a sztarec életének végén a tanítvány megjelenésével tér vissza: „Az az első jelenség még gyermekkoromban volt, és immár utam végén megjelent szemem előtt a tökéletes mása. Az a csodálatos, atyáim és mestereim, hogy Alekszejt, bár *arcra csak egy kevésbé hasonlít hozzá*, lelkileg annyira hasonlónak találtam, hogy sokszor valósággal annak a másik ifjúnak, a bátyámnak tartottam, aki utam végén valami emlékezés, vagy megvilágosítás végett

eljött hozzám [...]”. Korábban azonban Aljosára vonatkozóan: „Csak most mondom meg: nekem mintegy emlékeztetés és jövendölés volt az arca”<sup>1</sup>; az arc alakbeli, formális hasonlósága, amely először, mint valamiféle kísérteties homológia jele tér vissza a múltból, a későbbiekben saját alaki megfeleltethetőségének jelenségét felszámolva a belső, lélekbeli tartalmak egybevágóságának, sőt, azonosságának jelelőjévé válik. Ez a kísérteties lelki visszatérés, amely az arc szemiozsisának „literális” egyezésével tűnik fel, szükségszerűen meg is haladja a hasonlítás eme külsődleges, primer szintjét, hogy egy mélyebb, értelem szerint való egyezéssel váltsa fel: Aljosa először a sztarec *szeme* előtt mint Markel „tökéletes mása”, majd mint hozzá „arcra csak kevésbé hasonlító” jelenik meg, s mindez ugyanabban a folytatólagos megnyilatkozás-egységben történik. A felismerés „emlékeztetés” és „jövendölés”; olyan re-kogníció, amely egy metaforikus értelem-tulajdonítás során válik biztos tudássá. E biztos tudást viszont egy másik, életre szólító előírás biztosítja. Az Aljosának rendelt világi életre felhívó hagyaték ugyanis az idézett szövegrész után következő fejezetben, Aljosa tolmácsolásában a sztarec bátyjának végső, halálközeli, delíriumos, meghatódott kijelentései közt hangzik el, méghozzá Zoszimára vonatkozóan. Markel halálának közelgő eseménye egy olyan megszólalásmódhoz vezet, amelynek mély értelme többnyire talány marad a környezetében élők számára. „>>Isten madárkái, boldog madárkák, ti is bocsássatok meg nekem, mert vétettem ellenetek is.<<” Ezt akkor már egyikünk sem tudta megérteni, de ő sírt örömeiben: >>Hát igen, isteni pompa vett körül: madarak, fák, rétek, az égbolt, csak én éltem gyalázatban, csak én ócsároltam le mindent, a szépséget és a pompát meg egyáltalán nem vettem észre.<<”<sup>2</sup> Az itt idézett mondatokban az érzékelés érthetetlen módon való átalakulása, mely a teremtet világ észlelésének szélsőségesen új formáját adja, a világi tényezők eufórikus átesztétizálásával talál rá saját mulasztásának, mindaddig fennálló morális deficitjének kínzó, de egyben katartikus tudására. Az, ami a család számára érthetetlen – vagy félreértés tárgya – az a leendő sztarecnek, aki ekkor korából adódóan is meglehetősen keveset ért a földi Paradicsomot áhító, himnikus hangvételű megszólalásokból, életfeladattá

1 Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *A Karamazov testvérek*. II. kötet. Európa Könyvkiadó, 1977. ford. Makai Imre. 10.

2 I. m., 15.



válik: Markel elfogódott szavai, életének lezárulásával olyan nyomatékot kapnak, amely egy egész életút alapotívumává válik, olyan hagyatékká, amelynek gondos továbbvitele éppen abban a hermeneutikai kihívásban gyökerezik, amely a már fent tárgyalt elbocsátó-összegző felszólítás esetében is megmutatkozott. A testvér szavai ugyanis az alfejezet lezárásakor egy néma jelenetben szintén egy rövid, de komplex formulában összegződnek. Természetesen az arc mint az interszubjektivitás idilli teljességének közvetítője ebben a jelenetben is kitüntetett szereppel bír: „Derült este volt, a nap lemenőben, és az egész szobát bevilágította ferde sugarával. Amikor meglátott, magához intett, én odamentem; mind a két kezével megfogta a vállamat, és meghatottan, szeretettel nézett az arcomba. Nem szólt semmit, csak így nézett egy percig. >>No most menj – mondta aztán –, játssz és élj helyettem is<<”<sup>3</sup> A sztarc visszaemlékezéséből kiderül, hogy akkor valóban játszani indult, és hogy csak élete későbbi szakaszában emlékezett könnyezve, értő módon a felszólításra. A báty utolsó életszakaszát sűrítő formula logikája – s talán az Aljosa és a Zoszima közti végső párbeszédé is – éppen ebben az időbeli mozzanatban, pontosabban konstitutív időmozzanatban válik megragadhatóvá: az életútvégi, életművet lezáró hagyaték egyben kötelező érvényű meghagyás is örökösének, amelynek teljesítése alól kibújni lehetetlen, ugyanakkor, e kötelező érvényűség mellett a felszólítás nyomasztóan értelmetlennek vagy túlságosan is *félreérthetőnek* tűnik elhangzásakor. Éppen ebből származik a hermeneutikai kihívás, amely olyan mozgást indukál, amely kizárólag az örökös (a tanítvány, a barát, a „lelki társ”) életfeladatának – és ekképpen saját életének – betelésével párhuzamosan juthat nyugvópontra. A hagyományozás itt fejtegetett formája szerint a megértés nem konstatívum, és az értelmező soha nem kerülhet abba a kiváltságosan könnyű helyzetbe, hogy távolról tekintsen jól elkülöníthető anyagára. Hiszen az életre szóló meghagyás természete szerint részben éppen ebből az imperatívusból nyeri életének anyagát: „élj helyettem is!” A felszólítás, amely egy teljesíthetősége tekintetében kétséges feladat terhet testálja megszólítottjára, egyfajta járulék is, de semmi esetre sem járulékos többlet, sokkal inkább egy különös jelentés-lehetőségeket összegyűjtő *adomány*. E radikális forma szerint megértés csakis egy élet (le)élésében, egy élet (le)éléseként mehet végbe, messze

---

3 I. m., 16.

meghaladva mindazt, amit konstatívum és performatívum szembeállítására látszólag elgondolni enged. Ahhoz, hogy a megértés lehetősége egyáltalán szóba jöhessen, mindennek előtt (először) lehetetlennek kell lennie.

Az itt következő gondolatmenet, szándéka szerint mindvégig kitüntetett figyelemmel fordul az „élet” rendkívül általános fogalma felé. Ha megpróbálnánk megalkotni Szép Ernő költői szótárát, abban minden bizonyítással az „élet” és az ahhoz tartozó, azonos gyökből képzett szóalkotások szerepelnének a legelőkelőbb helyek egyikén – mind a szócsoporthoz tartozó előfordulásának statisztikai, mind az életműben betöltött gondolati (bölcseleti), poétikai hangsúlyértékei alapján. Az „élet” és rendkívül nagy számú variánsainak előfordulásai Szép Ernő költői munkásságában nemcsak a költői tematika sajátos érdeklődését közvetítik, és nem is egy könnyen feloldható, olcsó életbölcselet tünetei; a hozzá köthető, szövegeken átívelő motivikus jelentéskomplexum és poétikai szerveződés olyan kérdések megközelítéséhez segíthet hozzá, mint például a lírai szubjektum figyelmének sajátos, diszperz meghatározottsága, a szerzői tulajdonnévvel jelölt színekdochikusan odaértett életmű-egész recepciója (vélt értéke és félreértése) vagy a szerzői figyelmet és az azt műalkotássá szervező szociokulturális, szabad- és munkaidő közkeletű szembenállásával felmerülő időiség szövegimmanens jelenléte. Az „élet” lírai megvalósulásainak komplex figurációja minden esetben visszautal minket a hagyomány és megértés fogalmi kapcsán fent tárgyalt jelenséghez: a tárgyalás visszatérő tétjeként mindegyre a fogalmi meghatározás lehetőségeit meghaladó és érvénytelenítő „élet” megszövegezésére tett kísérletekkel találkozunk. Az „élet” előfordulásainak azon implikációi tűnnek a leginkább felhívó jellegűnek, amelyek szociokulturális beágyazottságuk folytán a környező világ által felkínált jelenségek megszövegezésével a modernség jellegzetes jelenségét állítják a figyelem előterébe: nevezetesen a művész- vagy bohémélet sajátos társadalmon-kívüliségét, a költői hang tulajdonosának vélt vagy vágyott kirekesztettségét; egy olyan létmódot, amely nem tud vagy talán nem is akar a mindennapi élet vagy a polgári munkamegosztás és időbeosztás szabályszerűségeiből részesülve a társadalmi ökonómia részesévé lenni.

Első verselemzésünkben a Szép Ernőre oly jellemző excentrikusság tematikus szerveződésének és poétikai szövegszervezésének olyan esetével találkozhatunk, amely a vershelyzet fikciója szerint a beszélő kívüliségét, a dolgokhoz mérhető ismeretelméleti szituáltságát konkrét városi térviszonylatok közé helyezve szemlélteti. A *Háztető a Montmartre-on* című vers esetén az élet egészes-megnevezhető fogalomként való artikulálása a lírai szubjektum térbeli elválasztottságának feltételével jelenik meg.

Mint szétszedett szirmai a megszáradt virágnak  
Olyanok a tetőn a barnúlt cserepek  
S nekem mert csendesen bámulni szeretek  
Elég a háztető is, hogy semmit se csináljak.

Az ablakom szembe van az ócska háztetővel,  
Fel se kell nézni, hogy láthassam az eget,  
S az ég alatt a karcsú kémény-sereget,  
Ez itt Páris fölött mint fekete nádas nő fel.

De nem jó, ugye nem jó menni a messzi égen,  
A felhők rajzain szenvedni oktalan,  
És nézni végtelen, némán, boldogtalan  
Párist, a legszebb várost, ahol semmim sincs nekem.

Füst. Hogy szeretem én a füstöt, az ég virágját,  
Ki a kéményből hajt rezegve felfelé,  
Halovány, lengeteg növény, a lelkemé,  
Virág, fátyol vagy árnyék, száll, eltűnt, merre jár hát?

A hosszas idézés azért is szükséges, hogy láthatóvá válhasson a lírai hang ellentmondásos helyzete a vers kibontakozása során. A beszélő az első szakasz organikus-mesterséges hasonlatában éppen saját kontemplatív hangoltságát, szemlélődő beállítódását szemlélteti: a szöveg kezdeti, de mindvégig jelentős belső feszültséget, ha tetszik, performatív ellentmondást rejtő logikája azonban éppen abban áll, hogy míg személyes vallomása szerint „bámulni szeret” és a „semmit sem csinálás” feltételét kielégítő szemléleti tárgyként kínálkozik fel a szemközti ócska háztető, addig ez a deklarált önkéntes szemlélődő dologtalanság egy hasonlító szerkezet megalkotását eredményezi. Így kerül (vitás) párbeszédhelyzetbe a versbeli fikció beszélője az odaérthető szerzői hanggal. A szemlélődés, azaz a

„csendes bámulás” úgy tűnik a versbeszéd, a képi-nyelvi (figurális) gondolkodás és szövegalkotás helyettese a versben. A vágyott improduktivitás, a passzív befogadás „impresszionista” ábrándja az érzékelés világot aktívan strukturáló-rendező megragadásával, a lírai megszövegezés vagy leírás konkrét-közvetlen, szószerinti munkájával és elvontabb értelemben a szerzői életművet építő-létrehozó textuális produktivitással (az „alkotással”) állítódik szembe. A szövegprodukciónéma és passzív szemlélődésésként értett termékeny metaforizáció a szöveg jelenetezésének felületi és szubtextus-szerű rétegei közti ellentmondásként húzódik végig a versen. Hiszen a későbbiekben is a kontemplatív állapot „tárgyaként” meghatározott „karcsú kémény-sereg”, a „felhők rajzai”, a kéményekből felcsapó füst („az ég virágja”) stb. lesznek az elemek, amelyek a vers idézett első négy szakaszában egy szecessziós-organikus formavilág vertikális tájolású metaforikus flóráját alkotják. Talán mindezek tudatában könnyebben feloldhatónak tűnik az ellentmondás, amely a harmadik szakasz váratlan ellentételező megfogalmazásából ered: „De nem jó, ugye nem jó menni a messzi égen”, mondja a beszélő, amikor épp a kettővel ezelőtti versszakban jelentette ki, hogy „csendesén bámulni szeret”. Ebben a szakaszban a néma szemlélődést már egy szukcesszív komprehenzió nevezi meg: „menni a messzi égen”, azaz végigmenni az égen kivehető felhőtextúrák alkotta látványon, szüntelen megragadó mozgást végezve összesíteni a partikuláris benyomások sokaságát a látás érzékszervi tapasztalata által. S a végtelenség következő sorban való megjelenése a közölés módszerével tükörszimmetrikus rendbe állítja „Párist” és a „felhők rajzát”; a hatást erősíti a belső két sor rímelése (oktalan – boldogtalan), amely a grammatikailag az utolsó sorral összetartozó „És nézni végtelen, némán, boldogtalan” sort szemantikailag és logikailag is a „Felhők rajzain szenvedni oktalan” sorhoz közelíti. Az aktív-cselekvő, dinamikus, de mégis öntudatlan szemléletet a „menni” szó jelöli. Ugyanaz a fogalom, amely az Éjszakai csavargás című versben vagy Tandori Dezső Járok-kelek, megállok című Szép Ernő-szöveggyűjteményében éppen a most szóban forgó költemény előtt található *Sétálás* című szövegben is megjelenő önkéntelen szukcessziót teszi kérdés tárgyává: „Járok, sétálok? Én egyáltalában / Nem értem, hogy magától lép a lábam.” A haladás, a helyváltoztatás, a folytonos újrapozicionálódás kényszerű módon válik a környező (látvány)világ appercki-

piálásának, az érzéki benyomásokkal való elsődleges találkozásnak működési mechanizmusává és versbeli megvalósulásává. Még néhány sor erejéig a *Sétálás* című szövegnél maradva: az utolsó és utolsó előtti szakasz erős fogalmi antagonizmust körvonalaz, amely a kényszerűen szukcesszív költői érzékelés-folyamat megfelelőjeként érthető séta (ld.: „Fölöttem az ég, kék, kimondhatatlan. / Homok vagy tűnő perc zizeg alattam? // Járok, sétálok?...” stb.) végét az élet, vagyis az „élés” bejelentéséhez, az életre jelenlévőként eszmélő élő alany átélő szavához kapcsolja; a kapcsolat közvetlen és szükségszerű: amikor az érzékletekről számot adó s az érzékleket versformába összegző rendszerező megszólaló a meglét misztikus érzületét euforikus-ekszztatikus állapotban kijelenti (a kiváltó inger a túlpart-ról jövő énekszó, illetve *valami ahhoz hasonló*<sup>4</sup>), akkor ér véget a séta: „Eszembe jut ... eszembe jut, hogy élek. // Élek. Megállok. Ámulva, leverten / Széjjel nézek, mint örült a kertben.”<sup>5</sup> „Élek”, „megállok”: az élet és az érzékelő-haladó figyelem logikai-strukturális kizáró viszonyban állnak. Az életegész-szemlélet „ámult” érzületének feltétele a sétáról való lemondás. Nem lehet egyszerre „élni” és „menni”. A lírai kontempláció és a személyesen, önmagamként átélt-megélt élet egymást kizáró fogalmiságát ebben a szövegben formai tényezők emelik ki: a séta befejezésével a vers is véget ér. A szimbolikus forma lezárása a formaadás lehetetlenségének jelenetével, a nyelvi-tudati formalizálás és kategorizálás kudarcára való utalással valósul meg. Az örült körbepillantása már nem lehet a közvetlen kifejezés módja. A kertben tántorgó örült valószínűleg azt sem tudja hol van, beszéde nem válhat valamilyen szimbolikus kód szerint szerveződő rendszer részévé, kívül vagy túl van az értelem, a beszéd, az írás és a mű rendjén.

Popper Leó a következőket írja egy bécsi Goya-kiállításról szóló esszéjében: „A festészet egyensúlya foltokban jelenik meg, és vonalak futásában. Legyenek akár holt dolgok jelei a foltok, akár a rohanó élet betűi: a keretnél meg kell állniok. Mert ha a keretből kimutatnak, ha a keretet önkénynek érezzük, és brutálisnak az elmetszést, akkor megszűnt az egyensúly és a zártság; valami tátongás maradt a helyén, valami kínzó,

4 „Túl a vizen valahol énekelnek. / Énekelnek? Mintha énekelnének.”

5 Szép Ernő: *Sétálás*. JKM, 24.

örökké sértő. Bizony a keret nem önkény, szükségszerűség az.”<sup>6</sup> A képzőművészetben megjelenő keret fogalma minden műalkotás alapmotívumának tekinthető (akkor is, ha egy adott mű vélt nívója éppen ennek provokációja). Az idézet sugallata szerint jelenléte nem csak külsődleges kényszer: a forma belső szabályszerűségei és arányviszonyai szintén a keret vonatkozásában képezik a mű inherens értékviszonyait. Vajon milyen funkciója lehet a szükségszerű keretezésnek egy olyan költői világlátásban, amelyben a nyelvi produkció szükségszerűen ellentételezi az élet fogalmának megragadhatóságát, s mindezt ugyanakkor az életegész elsajátításának nosztalgikus vágyával mutatja fel? Hogyan viszonyul Szép Ernő munkásságában a mű keretébe szorított figurális versbeszéd belső ökonómiaja az életszerű ingerületek és élmények vagy a legradikálisabb szinekdochikus nyelvi redukcióval behelyettesíthető, de a kimondható rendjén minduntalan lényegileg kívül rekedő élet amorf benyomás-együttetéséhez? Hogyan egyeztethető össze a keretre utalt forma egyensúly-kritériumával a keretet nem ismerő életszerű benyomásfolyamatok megszövegezésének vágya? Mert ha a mű számára egy szükségszerűen keretre utalt létmódot előlegezünk, akkor élet és műalkotás viszonyában a döntő különbség abban látszik megmutatkozni, hogy az „élet” elutasítja a lezártággal megalapozott belső formai egyensúlyt, mert végessége semmiképpen sem keretezettségéből, legfeljebb határoltságából eredhet. A határoltság nem inherens szervezőelv, hanem a belső tartalmakhoz képest külsődleges adottság.

A tárgyalt Montmartre-versben a keret nem „csak” mint a műalkotás általános lehetőségfeltétele jelenik meg a forma szintjén, hanem a szöveg ötödik szakaszában is, a beszélő szemlélődésének tárgyaként. Maga az ablak adja a keretet, melyen át belátás nyílik a szemközti ház egy lakásába, ahol egy lehajtott fejjel varró lány ül.

Egy ablak nyitva van, ott ül egy lány feketében.

Lehajtott fejjel varr, jobb karja fel-le jár.

Zöld kalickában csüng egy sárga kis madár.

Hol láttam ezt a képet, gyerekkoromban, régen?

---

6 Popper Leó: *Goya-kiállítás Bécsben*. In.: Uő.: *Esszék és kritikák*. Magvető Könyvkiadó, Budapest. 1983. 34-35.

Felnéz a varrásból. Ha most integetnék neki,  
Szívemre tett kézzel szerelmet vallanék,  
Mint ifjú, víg bohém. Milyen jó volna még  
Danolni, hancúrozni, futni, virágot tépni.<sup>7</sup>

Kár lenne figyelmen kívül hagyni, hogy a fentebb idézett második versszakban a beszélő kiemeli, hogy mindaz, ami látványként elénk tárul a vers panorámájában, az egy ablakból válik láthatóvá. A versben a világtól való elszakítottságát vagy élettől való leküzdhetetlen távolságát újra és újra bejelentő én korlátozottságát és kívüliségét szemlélődő helyzetében való térbeli elkülönülése eredményezi. Mit is lát-hall a „nézelődő”? Az utcai sürgés-forgás távoli zaját, amely lentről érkezik hozzá, és leginkább az „élet” iránti nosztalgia kiváltójaként jelenik meg (az ötödik és a legutolsó szakaszban az utcai események főként auditív ingerként érik befogadójukat), s ettől felfelé, a szemközti ház tetőcserepein és kéményein át „Páris” végtelenbe nyúló látképét, s végül a Szép Ernő költészetében mindig viszatérő égboltot és felhőket. Az életben való részvétel elérhetetlen szélső értékétől a befogadhatatlan végtelen képzetét felkeltő másik szélső értékig. A város látképének fiktív helyzetében a világ lehetőségeinek vizuálisan ábrázolt, egymáson húzódó rétegeit, ha úgy tetszik, a megismerés legszélső végletei közt kirajzolódó architektonikáját adja a festményszerű látvány, ahol a rétegek színteződése nem plasztikusan ábrázoló, hanem inkább felületkitöltő eljárásra emlékeztetnek. Ebben a felületen szétterített vizuális allegorézisben nyílik a keret mélysége, a műalkotást sokszorozó festményszerű enteriőr a szemközti házban, a balladisztikus sűrítéssel ábrázolt kompozíció (gyászoló [?], Pénélopé-szerű [?] alak, stb. ). A hangsúlyozottan festményszerű, műalkotás-voltát felmutató keretezett látvány egyszerre kecsegtet a kilépés, az „élet”-be való átlépés, illetve visszalépés lehetőségével, ugyanakkor mindennek kudarcával is szembesít: a keretezett látvány végül nem vezethet olyan interakcióhoz, amely szemlélet és élet végletekig vitt ellentmondását feloldani remélhetné.

A látszólag indokolatlanul hosszúra nyúlt elemzés érvénye nem korlátozódik kizárólag a tárgyalt szöveg(ek)re (Háztető a Montmartre-on, Sétá-

---

<sup>7</sup> Szép Ernő: *Háztető a Montmartre-on*. In. Járok, kelek, megállok. Szép Ernő válogatott művei. Kozmosz Könyvek, Budapest. 1984. 25-26.

lás), ugyanis – igaz, esetenként jelentős hangsúlyeltolódásokkal, motivikus variációkkal és kisebb-nagyobb megszorításokkal – Szép Ernő költészetének egyik legjelentősebb mintázataként is érthető. A gondolatmenet további irányát egy eddig kevésbé kiemelt, de mindvégig jelenlévő probléma mentén jelölhetjük ki. Nevezetesen, hogy a kontemplatív befogadás állapota felé szüntelenül törekvő lírai alany nemcsak performálja a szemlélődés fiktív helyzetének jelenetetését; helyénvalóbb lenne úgy fogalmazni, hogy a felhők alakulásának vagy a szűkebb környezet jelenségeinek (főként apró természeti jelenségek) (meg)figyelése egyfajta állandó tudati hangoltságra engednek következtetni. A korabeli, majd ebből következőleg a későbbi kritikai megnyilvánulások rendre egy gyermeki tudatállapotot idéző regresszív hangulatvilággal, ügyefogyott naivitásával asszociálták Szép Ernő költői hangját (ld. pl. Karinthy Frigyes paródiáját az *Így írtok ti*-ben). Ez a lényegi *félreértés* mindvégig kívül tartja látóterén azt a problémaegyüttest, amely ugyanakkor Szép Ernő költészetének egyik legmélyebb alapja: hogy a fent említett tudati hangoltság, amely felűnő makacssággal jelenik meg újra és újra a versekben, nem engedvén a lírai én figyelmét a legapróbb és látszólag legjelentéktelenebb jelenségeken felülkerekedni, mindvégig egy bizonyos hozzáállást, állásfoglalást és ekképpen (élet)feladatot is jelent a lírai hang számára. Ebben a tendenciózusan érvényesülő hozzáállásban mutatkoznak meg a „feladat” etimológiáját illető, egymásnak radikálisan ellentmondó jelentéstartalmak (feladat, feladás), és talán a Szép Ernő-líra valódi tétjei is. Az *Ákom-bákom* című vers első két szakaszát idézzük:

Mit tudok annyit nézni a lombtalan fán,  
Mikor a levelek már mind leszálltak,  
Az őszi rajznak titkos értelme van tán,  
Amit írnak az összevissza ágak.  
Hogy fejtsem meg? Hogy értsem? Mit csináljak?

Mire való az eget is annyit nézni,  
Figyelni felhők álomarcú népét?  
Sohase tudtam emlékembe bevésni  
Egyetlenegy felhőnek hú arcképét,  
Kelnek, bomolnak, múlnak és az ég kék.<sup>8</sup>

8 Szép Ernő: *Ákom-bákom*. JKM, 7.



A két versszak nemcsak egy autentikus megértés követelésének való megfelelés kényszerét beszéli el. Érdekes figyelmet fordítani arra is, hogy az első szakasz ötödik sorának kérdései sürgető és tanácstalan súlyozottságukat abból a tényből nyerik, hogy a szemlélő sok, talán túlságosan sok időt tölt az „összevissza ágak” és a „felhők álomarcú népének” nézésével. A harmadik versszak utolsó sora (amelyet Tandori egy helyütt Szép Ernő lírai életművére vonatkoztat) a jelenségek nyugtalanító, a figyelmet folyton maguk felé fordító jellegéről tájékoztat: „Milyen egyszerű és nyugtot nem enged.” Ez az állásfoglalás úgy is érthető, hogy a szerző a saját (biológiai) idejét *adja*, áttételesen saját életét áldozza a szemlélődésnek, úgy, ahogyan azt a Montmartre-vers színre vitte („S nekem mert csendesen bámulni szeretek, / Elég a háztető is, hogy semmit se csináljak” és így tovább az életről lemondó végkifejletig), úgy, ahogyan azt az *Október* című kötet<sup>9</sup> teszi, amikor a hónap minden napjához külön naplóbejegyzést rendel, összevonva a szemlélődés fikatív idejét a naptári időrend biografikus tartamával, vagy éppen úgy, ahogyan egy szerzetes – például *A Karamazov testvérek* sztarece – a közösség (a rend) tagjává válásakor a kolostornak vagy a szegényeknek ajándékozza minden vagyonát, az életét pedig végleg új hivatásának szenteli. A fent idézett versben az „össze-vissza ágak”-nak tulajdonított olvashatatlan írás vagy a felhők folytonos, mindenféle memorizáló aktusnak ellenálló alakváltozása (kelése-bomlása) az érzékelés és megértés, valamint a beszéd egy olyan autentikus, ugyanakkor paradox megvalósulását sürgeti, amely a lírai hang médiumként való elgondolásának köszönhetően a szemlélődés során előtolakvó jelenségek megfelelő, saját jelentőségükhöz méltó módon való befogadását garantálná. Az ajándék, az adományozás, az adódó látvány megszövegezésének nyughatatlan készítése mindvégig visszatér szerzőnk munkásságában. Például a Tandori által oly sokat méltatott *Néked szól* című versben: „Egy aranyat kerestem kit senki el nem vett, / Kerestem a napot ki estefelé nem megy le”, olvashatjuk a 12. versszakban. Az életösszegző kijelentések, amelyek egy lírai program summázataként a feladat szükségszerű kudarcáról is számot adnak, a vers egy későbbi pontján a beszéd kényszerűen elmulasztott lehetőségeit is számba veszik: „Más-más nyelven

9 Szép Ernő: *Október*. Rózsavölgyi és Társa. Budapest, 1919.

váltottam szót s mindig visszajöttem, / Hiába megyek el: csak magammal megyek szembe. // Az igazit beszélni azt úgy szerettem volna [...]”<sup>10</sup>. A szubjektum játékos megkettőződése egy olyan személyközi viszonyrendszerre utal, amely mindig kényszerű módon mulasztja el a „másik” igazi különbözőségének megtapasztalását. Az önmaga szerkezeti keretein folyton túlcsapó, túláradó versbeszéd az élet külső határoltsága s a műalkotás minőségét inherens módon meghatározó keretezettség közti korábban tárgyalt különbség jegyében juthat el egy ponton az életre vonatkozó kijelentésig: „Az életet barátom szétszórja itt az élet, / Én nem tudom mit éltem s mi az, hogy én itt voltam”. A radikális kétely, amely az élet önmagát szétszóró, mindenféle belső rendszerezést felrúgó bizonytalanságát szervezi, egyben a széteséssel, a lírai rendszerező figyelem állandó széttöredezésével és öntudatlanságának áttörhetetlen szélső határpontjával szembesít. Az élet úgy jelenik meg, mint ellenállhatatlan, legyőzhetetlen és kiismerhetetlen dekomponáló erő, amely örökké a koherens szimbolikus forma megvalósulása ellenében hat. Szép Ernő lírai radikalitását jellemzi, hogy az autentikus érzékelés követelő hiányát (amelyet a környező világ totális átesztétizálásának roppant erőfeszítése igyekszik pótolni) az ember ontológus beállítódásaként jellemzi:

Tekintetünknek vége van, mert látott,  
Fülünk örökre odavan, mert hallott,  
Nyelvünk jobb többet nem forogna, mert szólt.<sup>11</sup>

*A semminél kevesebb valami* című versből vett idézetet hiba volna a világháborús borzalmakra való reflexióvá egyszerűsíteni. A szem látott, a fül hallott, a nyelv szólt: a kijelentések fajsúlyát éppen az elhagyás adja, amely a többnyire tranzitív igék intranszitiv módú használatával valósul meg. A tekintet „vége” nem a vakság, a fül (hallás) odaveszése nem a sükettség, a nyelv mozdulatlanságra kárhoztatottsága nem a némaság, hanem maga a hozzájuk rendelt érzék- és beszédszervi funkció szabályszerű használata. Ebben az értelmezésben a látás egyenértékűsíthető a vaksággal, a hallás a süketiséggel és a beszéd a némasággal. Az emberi érzékelés és kifejezés reguláris működése már a létezőkre való eszmélés és kimondásuk primer

<sup>10</sup> Szép Ernő: *Néked szól*. JKM, 46-51.

<sup>11</sup> Szép Ernő: *A semminél kevesebb valami*. JKM, 41-43.

élményében fatális félreértést hordoz. Az életfeladatként adományozódó világ, amely a megértést provokálja, mindig a lehetetlenre irányuló lehetőségként adódik a költészet számára; az *Elő szó* című vers utolsó előtti és utolsó versszakában hangzanak el a kérdések: „Hát az mikor szikkad a szivárvány és még ott van / de már nincsen ott, ki emlékszik? // Ki leste meg azt a hajolást, azt amint a rózsafej meghajtja magát a szárán [...] / S úgy várja meg az októbert. A rózsa főhajtását ki / látta, kinek a szíve fogadta méltó módon?”<sup>12</sup> A befogadás érzékelhetetlen pillanata olyan esemény, amely kívül tartózkodik a jelenségek rendjén. Idézzük Jacques Derrida idevágó gondolatmenetét az adomány kapcsán: „Hajlunk arra, hogy azt mondjuk, a szubjektum soha nem ad, és soha nem fogad el adományt. Épp ellenkezőleg, csakis abból a célból jön létre, hogy a számítás és a csere által uralkodjék, megfékezve és szabályozva azt a *hübriszt*, azt a lehetetlent, ami az adományozás ígéréteben ad hírt magáról.”<sup>13</sup> Később megjegyzi: „S noha végső soron az adomány *a lehetetlen másik neve*, valamiképpen mégis elgondoljuk, megnevezzük, vágyunk rá. [...] Talán csak ott van megnevezés, nyelv, gondolkodás, vágy vagy szándék, ahol működik ez a mozgás, ahol csak azért is el akarjuk gondolni azt, ami nem adja magát sem a megismerés, sem a megtapasztalás, sem *az élet számára* [...]”<sup>14</sup>. Az, ami magát adja, legyen az a világ rendkívül apró és törekeny, az érzékelhetőség határán túl sejtett eseménye (és ekképpen egy költői látásmódot meghatározó sajátos *esztétika* feltételezett tárgya) vagy akár egy félreértett életmű jól-értésének lehetősége és lehetetlensége, mindig olyan esemény marad, amely az érzékelés körén kívül esik, és az intenció fogalmán túlmutat. A dolgozat bevezető Dosztojevszkij-értelmezésében a megértés olyan hipotetikus fogalmával találkoztunk, amelyben az életegész további alakulására irányuló felszólítás éppen az élet beteljesülésével válhat a megértés totalitásává. Szép Ernő költészetében mindvégig kimutatható az egyéni életidő költői szemlélet számára való feláldozásának vágya. Ugyanakkor a párhuzam, habár vonzó, nyilvánvalóan sérülékeny, hiszen a tárgyalt költői mű sok helyütt éppen élet és mű kibékíthetetlen ellent-

12 Szép Ernő: *Elő szó*. JKM, 114-115.

13 Jacques Derrida: *Az idő adománya*. Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó. Budapest, 2003. Ford. Kicsák Lóránt. 43.

14 I. m., 50. (Saját kiemeléseim.)

mondását tematizálja, ezzel tartva fenn az elbizonytalanító mozgást, amely a bevezetőben tárgyalt hermeneutikai kihívás életidővel betelő és megértést adó teljességétől távolodó pályaként érzékelhető. Nyitott kérdés maradhat, hogy milyen lehetőségei vannak Tandori Dezső fáradhatatlan erőfeszítéseinek, melyek az életmű áldozatos magyarázataival, értelmezéseivel és újrakiadásaival próbálják törleszteni a hanyag és értetlen utókor adósságát, és hogy ez az „adósság” és annak törlesztése hogyan viszonyulhat ahhoz a fenti megállapításhoz, mely szerint az adósság csereviszonyai éppen az ajándék és „adomány” mindenféle intencionált aktuson szükségszerűen túl fekvő tartományát kénytelenek érintetlenül hagyni.

## „SZÉP ERNŐ VOLTUNK”

AZ IRODALMI KOLLEGIALITÁS<sup>1</sup> TERMÉSZETRAJZÁHOZ: SZÉP ERNŐ ÉS TANDORI DEZSŐ

Nem sejtette az *Élet és Irodalom* című hetilap 1978. évi rendes olvasója, hogy a július 29-i számban, a legkülönbözőbb irodalmi, kulturális hírek között szerényen megbújó Tandori Dezső-cikk az utolsó félévszázad magyar költészetében létrejött talán legemlékezetesebb együttműködés, társalkotói kapcsolat kezdetét jelöli, s így a befogadó akaratlan is egy rendhagyó, a XX. század magyar költői alapítástörténeteit és genealógiáit egészében megkérdőjelező s szükséges éltető forrásait a legváratlanabb hagyomány hangjaiban feltáró keresés „társtettesévé”, tanújává válik. A laconikus egyszerűségű bejelentést címbe foglaló *Volt egy költőm* már csak azért sem kelthetett különösebb figyelmet, mert az írás szerzőjének, az (akkori) fiatal/új líra kikiáltott vezéralakjának legutolsó, immáron kötetekben is megjelenő poétikai választásai a bőséges névsorolás és előd-megjelölés gesztusaiban nyertek mindinkább alakot, illetve irodalmi és irodalomtörténeti folyóiratokban, periodikákban, emlékező gyűjteményekben és különszámokban közölt tanulmányaiban, esszéiben, szubjektív olvasónaplóiban egyébként is gyakran találkozhatott az érdeklődő olvasó Tandorinak a múlt rejtett és hanyagolt értékei iránt fogékony és fogékonnyá tevő (újra)olvasói aktivitásával. Mindezen feltételek és körjellemző körülmények ismeretében nyilván túlzásként és a pillanatnyi hatást erősítő retorikai fordulatként hangzottak a rátalálás, a Szép Ernő köl-

---

1 *Kollegialitás*: (lat el.) kartársi együttérzés, munkatársi magatartás, összetartás, Ld. Bakos Ferenc (et al.): *Idegen szavak és kifejezések kézikönyvtára*, Akadémiai Kiadó, Bp., 2002. Valamint: (a lat. *colligo*, 'összeköt' szóból): 1. az egy célra törekvők összetartása gondolkodásban, tevékenységben, érdekvédelemben, az egy hivatást folytatók közötti természetes és kívánatos kapcsolat. Ennek alapján hívják egymást *kollégának*. - 2. az Egyházban Krisztus akarata szerint az egység elve. Ő ui. azt akarta, hogy Péter fősege alatt az apostolok összetartozó testületet alkossanak, a hit és a szeretet egységében teljesítsék küldetésüket. *Magyar Katolikus Lexikon* VII. kötet (Klacs-lond), Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Bp., 2002.

tészetére lelés legelső, emelkedett sorai: „Most pár hónapig olyan gazdag voltam, mint soha életemben. Ezután se; ilyesmi alig van kétszer. Volt egy költőm.”<sup>2</sup> Holott az emberi-írói vallomásnak a jövőbe látást vállaló, proféciaként hangzó szavai az életmű alakulását immáron tartalmazó és felmérhetővé tevő idő távlatából, évtizedeiből ma visszanezve még a cikkben megjelenő, halvány óvatoskodás azon jelzéseit is érvénytelenítik, melyek a piedesztálra emelés egyediségét, az ily magas minőséggel való találkozás egyszeri életeseményét voltak hivatottak enyhíteni, és az ismétlődő, ismételterő, történetes biztatását szállították a megrendült befogadó, Tandori felé. Ma már tudjuk, hogy ha e cikk valamiben tévedett, az éppen e sarkos megfogalmazást visszafogó és megszelídítő mellékes kitétel elhelyezése, biztonsági jegyű beemelése volt, s véletlenül sem Szép jelentőségének túlhangsúlyozása. Tandori pályáján ugyanis nem történt meg még egyszer e szinte „csodaként” beharangozott találkozás (inkább: a kétoldalú nyitottságot feltételező lehetőség), s a számos nagyhatású, idézésekben, művekben és könyvekben testet öltő közvetlen művészi hatás ellenére sem találunk olyan inspirációs mezőt, mely Tandori irodalmi és költészeti gondolkodását átfogóbban és mélyebben befolyásolta és meghatározta volna, mint „Szép Ernő nagy költészete”<sup>3</sup>. S bár tetszetős volna és mindenképpen a legendásító életrajz javaslatát és tanulságát<sup>4</sup> valóra váltó elbeszélői hűség javára válna, ha Tandori és Szép Ernő kapcsolatát véletlenként, az idői tartamban bizton várakozó „sorsos” eseményként olvasnánk, s a költői-művészi megváltás külső megsegítéssel élő, transzcendens modelljében helyeznénk el, ezzel azonban - a följánlott ős-történet értelmezés és külső kommentár nélküli ismétlésével - szem

2 Tandori Dezső: *Volt egy költőm* (Élet és Irodalom, 1978. július 29. [XXII. évfolyam 30. szám], 15. oldal)

3 Ld. Tandori Dezső: *Szép Ernő nagy költészete*, In. Uő: *Az erősebb lét közelében* (Olvasónapló), Gondolat, Bp., 1981, 132-162.

4 Számos példát idézhetnénk a kiterjedt Tandori-féle Szép-irodalomból a találkozás, a megtalálás momentumának leírására, ezúttal azonban az egyik legfrissebb - bár lényegében változatlan formában műről-műre öröklődő - megjegyzést illesztjük ide: „A Szép Ernő-örökség egy könyv formájában zuhant rám. Egy antikváriumban. Több mint két évtizede? Valahogy úgy. Összes költeményei. Athenaeum kiadás, ha jól mondom, 1938. Mindegy. A Karinthy-paródián kívül addig talán egy sort sem olvastam tőle. Nem emlékszem, hogyan kerültem elemi erővel a hatása alá.” Ld. Tandori Dezső: *Egy mellőzött örökségről*, In. Uő: *A Honlap Utáni* (Tanulmányozások), Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2005, 10.

elől téveszteni és valójában kizárnánk az irodalmi folyamatban, mint kölcsönhatás-szerű eseményben való részvétel olyan nézetét és következményeit, melyek a belülről átélt és megértett, sokszor hangoztatott „testvériség” intimitását és történet nélküli egységét az értelmező nyilvántartás követő mozdulataival pozitív meglétté, szövegi értelemben vett ténynyé avatják, és a történésre emlékeztető egymásutánosság és céltételezés jelzéseivel látják el. S bár az „ének vonulása”, éveken-évtizedeken át érvényesként fennmaradó hívása nyilvánvalóan a meghallás alanyának, a szólítottak hivatott jegyzeteiben és a szólítás értelmét betűző műveiben ölti a leghitelesebb és -közvetlenebb formát magára, nem tekinthetünk el a létező és korunk irodalmát befolyásoló különnézetnek olyan befogadásától sem, mely az irodalomtörténeti megértés egzakt és eltávolító módszerével kiemel ugyan minket, befogadókat az egységként felfogott élmény közösségéből, cserébe azonban a problémára mint jelenségre való rálátás és értelmező hozzáállás másképp elérhetetlen frontjait nyitja meg számunkra.

Anélkül, hogy bemerészkednénk a modern magyar költészet (mondhatnánk, a XX. század kezdetétől fellelhető magyar poézis) szerfelett komplex és bonyolult, de a megelőző kutatások által néhány sarkalatos és fontos kérdésre redukált problémátörténetébe, le kell szögeznünk, hogy a szinte egybehangzóan Ady Endre fellépésétől datált szimbolikus korszakkezdet a történő irodalom feldolgozásának, retrospektív értelmezésének és nyilvántartásának munkájában örök kihívásként, provokációként helyezkedik szembe az olvasás laikus feladatával, természetes eseményével és menetével. Ennek az ellenállásnak alapját az képezi, hogy az irodalmi és művészeti fordulat, a lírai paradigma észlelt megváltozásának tapasztalata az utóidejű, történészi szempontú elsajátítás számára olyan nézőpontot ír elő és örökít meg egyedülként, amely az adott irodalmi-művészi komplexum kritikai befogadásának lezárás felé törő és értékhierarchia kialakításában érdekelt eredményeiből, a történő megértés lehetséges útvonalai közül kiiktatja mindazokat, melyek az irodalmi folyamat teleológikus-egyirányú, történeti motívumokhoz igazodó elképzelésétől elütő alternatív olvasási módokat közvetítenek és képviselnek. Ellenkező esetben ugyanis a renddé szervezett, megállapodott értelmezés

nem ismerhetne magára a vitatkozó nézetek többszólamúságában. Mint említettem, a magyar lírai modernség keletkezésének és elterjedésének ismert „elbeszélése” különösképpen kihívja és ösztönzi a mindenkori ön-reflexióra, vagyis a módszere feletti bíraskodásra és módosító igényességre ítelt irodalomtörténeti gondolkodást. Amíg ugyanis a modern magyar széppróza megszületésének útja, rétegződése elfogadott leírásainkban megnyugtató módon épít a XX. századot megelőző és előkészítő tradícióvonalak – főképp a romantikus és realista, sok helyütt vegyes változatokban élő elbeszélésmódok – eredményeire, s lehetővé teszi az irodalomtörténeti processzus lineáris kiképzésének, töretlen feltételezésének, voltaképpen folytonos fejlődésként elkönnyvelhető modelljének elfogadását, addig a magyar költészet századeleji modernizációja egyfajta szakadásból, hiátusból, a magyar líra posztromantikus, válságjelenségként is felfogott tüneteinek és az ezzel egyidejű világirodalmi eseményrajznak összehasonlításából, az innen származó modernség-defektus felismeréséből és kipótló értelmű magyarázataiból szerzi be az önértelmezéséhez szükséges véleményeket. A modern magyar líra alapító eseményeként számon tartott *Új versek* megjelenése még akkor is valóságos és megingathatatlan kezdőpontként jelöli a korszakfordulat megtörténtét, ha az utólagos, kiterjedt kritikai kutatás, a történeti filológia eredményei a megelőző, voltaképpen esemény nélküli átmenetnek tekintett negyedszázadnak az Ady-féle korszaknyitánytól leválasztott költészettörténeti fejleményei között számos, a szimbolista fordulatot előkészítő, megerősítő elmozdulást és kezdeményezést regisztráltak és neveztek meg.<sup>5</sup> Az elméletalakító, iroda-

---

5 Elmondható, hogy a kritikai kutatások időbeli előrehaladtával, az Ady-filológia elmélyülésével és módszerének fejlődésével egyre csökken az Adyt közvetlen elődeitől és kortársaitól elválasztó távolság. Igaz ez akkor is, ha e költészetnek az Arany utáni népiesség, a posztromantikus lírai időszak költőivel, műfajaival és elvárásaival való szervesességét meggyőzően csak az Ady-corpusnak az *Új verseket* megelőző, az első két kötetben koncentrált, korai teljesítményei kapcsán sikerült leírni. Ld. Bóka László: *Ady Endre élete és művei I.* (Ady Endre pályakezdése – Bevezetés az Ady-kérdésbe), Akadémiai Kiadó, Bp., 1955. E gesztus azonban, mely hatásosan függeszti föl a művész, mint a kulturális fordulat egyedüli végrehajtója köré szervezett kultikus magyarázat érvelését, valójában éppen úgy magában rejtí az esztétikai meghaladás szükségében és megfigyelésében előállt rendkívüliség irodalomtörténeti eseményének regisztrálását, csak azt, immáron nem az előd-irodalom, költészeti előkor és az utód fejleményei közt, hanem az életmű mesterségesen elkülönített belső szakaszai között találja föl.



lomtörténeti gondolkodás kijelölő elsősége, mindenkor hathatós előírást jelentő historikus víziója, valamint a megértés folyamatjellegét előtérbe helyező olvasás és az irodalomnak a művekben testet öltő szinkron öntapasztalása közti állandó feszültség és vita feloldásaként olvashatók azok a kezdetben hiánypótló, későbbiekben a költészettörténeti elgondolás eminens hivatását ellátó szakkönyvek és -tanulmányok, melyek a klasszikus<sup>6</sup> magyar költészet történetét folytatva, továbbgondolva a Petőfi, Arany és Ady közötti lírai kultúrkorszak eseményeit igyekeztek számba venni, feltárni. E szándékukkal egyszerre alkották újra a történeti ív korrekcióra, kiegészítésre szoruló épületét, s egyszerre léptek fel a magyar irodalmi gondolkodásban és -modellalkotásban az Ady-költészetre mérhetetlen súlyokat helyező, XIX. századi szellemtörténeti előzményekig visszavezethető, összehangolatlanul is egy irányba ható figuratív-megszemélyesítő tendenciák ellenében.<sup>7</sup> A Petőfi és Ady vagy Arany és Ady közötti kor líratörténete deklaráltan nem az időszak kiemelkedő eseményeivel vagy alkotásaival, művészeivel irányítja magára a figyelmet, vagyis elszakad mind az epoché-jellegű kultúrszociológiai jelentőség, mind a nagy alkotó művét a kor műveként megérteni kívánó késő-pozitívista gondolkodás törekvéseitől. Az ilyen típusú kérdésfeltevésre fogé-

6 Valójában leginkább Horváth Jánoshoz köthető modern irodalomtörténetünknek ez a feltevése, mely a XIX. század kiteljesült romantikus és realista jellegzetességeit – s egy bújtatott, kísérő jellegű generációs koncepciót – a 'klasszikus' fogalmában rejlő kettős identitás szerint határozta meg: egyrészt a nemzeti klasszika irodalmi vívmányaként, vagyis stílustörténeti normaként rögzültek a főként Petőfi és Arany művészetében megfigyelt és elért stílus „tisztá” jegyei, másrészt a magyar nyelvű költészet lehetőségének időtlen elvárásaként, origójaként Horváth rendszere kiaknázta a klasszikus megnevezésében rejlő atemporális tulajdonságot is. Ld. Horváth János: *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1976.

7 E munkák között említhetjük Komlós Aladár (*A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Gondolat Könyvkiadó, Bp., 1980) és Rónay György (*Petőfi és Ady között*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1981) köteteit. A két ébresztő hatású könyv történeti következtetéseinek időtálló és korunkban is izgalmas feladatot kínáló voltára olyan mai kutatásokat rögzítő kritikai munkák hívják fel figyelmünket és emlékeztetnek, mint pl. az alábbi, maga elé hasonló célt kitűző, de természetesen az utóbbi évtizedek irodalomelméleti módszerbővüléséből sokat profitáló gyűjtemény: *Induló modernség – kezdődő avantgárd*, (Szerk. Bednánics Gábor és Eisemann György, Ráció Kiadó, Bp., 2006) és monográfia: Bednánics Gábor: *Kerülőutak és zsákutcák – A modern magyar líra kezdetei*, Ráció Kiadó, Bp., 2009.

könyv kutatások éppen ezért a folyamatosként elképzelt és megképzett történet megszakadásában, hiány-eseményében, mint az irodalomtörténet önfenntartó linearitását és vele összefüggő kauzalitás-eszméjét érintő provokációban, a magyar költészet hagyományos folytonosságtudatát felülíró történetnélküliség vagy kivételesség feltérképezésében, vagyis az egész történeti konstrukció kritikai megközelítésében mutatkoznak igazán termékenynek és tovább-ihletőnek. A XIX. század és a századforduló kiúttalannak-zsákutcás jellegűnek tartott lírai kereséseivel, a „klasszikus” költői beszéd elvárásával szembesített s annak meg nem felelő változatokkal, az irodalmi élet megszervezésének alacsonyabb szintjén álló és az érdekképviselőre, hatásos reprezentációra képtelen lírai szubkultúrákkal, kuriózumokkal foglalkozó vizsgálatok egyúttal arra is felhívják figyelmünket, hogy még az ilyen, látszólag autonóm és a kultúrszociológia, irodalompolitika területéről levált esztétikai középpontú felmérés is milyen nagy mértékben támaszkodik az irodalmi tapasztalat kialakulásának-alakításának szinkron tényezőire leíró-megnevező munkája során.

A Nyugat folyóirat, mely 1908-as megjelenésétől kezdve voltaképpen az őt megelőző, még nyitottnak és kimenet nélkülinek tetsző művészi-kulturális alakulásrendek hatástalanításával vagy kiiktatásával s ezzel egy időben egy magyar földön új és előzmény nélküli kulturális modernizációs elképzelés honosításával (s e nosztrifikáció saját kulturális cselekvéséhez való hozzákötésével) ragadja magához a közfigyelmet, rendkívül messzelátóan alapozza meg szerepét a – rajta nyilvánvalóan túlterjeszkedő és növvő, de vele együttműködő – kulturális fejlődés generálójaként. Emancipációs gesztusával, az irodalomtörténeti gondolkodás visszakövetkeztető eljárásából elvont, ezúttal jelenre vonatkoztatott ismereteknek és kulturális működéseknek a tervszerű felmérésével talán elsőként jár el végképp tudatosan a magyar irodalom kultúraalakító csoportjai közül.<sup>8</sup> A Nyugatnak a századelőn betöltött modernizációs funkcióját valamiféle magányos harc, a kor minden képviselőjével szembeni „kulturkampf” eseményeként rekonstruáló szemlélet talán annak a folyóirat formálódó és megformált identitása által sugallt irodalomtörténeti allegóriának a

---

<sup>8</sup> A kérdésről bővebben: Balázs Eszter: *Az intellektualitás vezérei* (Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról, 1908-1914), Napvilág Kiadó, Bp., 2009.

hathatós továbbélése a megszűnést követő kritikai szakirodalomban<sup>9</sup>, mely a történeti-elméleti megközelítés által mindig leleplezett, de működése során magát mindig leplező értelmezés hibrid – az esztétikai érték felmérésébe más jellegű ítéleteket is befogadó – összetételére, s csak a történeti elbeszélés utólagosságában testet öltő illuzórikus egyértelműségére emlékeztet. A Nyugatnak, mint az irodalmi szintér intézményének és mint a korszakról szóló elbeszélés megképzett szereplőjének az önmagát megalapozó eljárására példaként azon irodalomtörténeti és -elméleti motívumok, toposzok, terminusok és tipológiák sikerét hozhatjuk föl, melyek a folyóirat történetét feldolgozó szakirodalmi összesítés tanulsága szerint, szinte megingathatatlanul, állandó módon képviseltették magukat a Nyugatról szóló diskurzusokban. Ilyen lehet a mára szinte művelődéstörténeti konszenzussá vált, korábban általunk is érintett azonosítás: a Nyugat és a meginduló kulturális modernizáció közti kapcsolat kimutatása; de ilyen az esztétikai autonómiának, a modern irodalmi és művészi világnézet új alapszükségletként jelentkező feltételének a Nyugat vitáiban és cikkeiben hangsúlyozott jelenléte; vagy a Nyugat-történetnek, mint nemzedéki kronológiának egy nagyobb, az irodalom műnemi-műfaji teljességét célul kitűző teóriába való rendszeres belesimítása, átfordító kísérlete, mely a lap „három nemzedékének” egy-egy műnemen belül keresett és megvalósított programjával járult hozzá az irodalmi rendszer kiteljesítéséhez (ld. a lírikus; a prózai; esszéista korosztály megkülönböztetését<sup>10</sup>). Természetesnek kell hát vennünk, hogy a történő irodalom hierarchia és pontos körvonal nélküli vázlatát a „megtörtént” irodalom kompozíciójára cserélő recepciótörténeti gondolkodás, modern irodalomtörténeti szemlélet, mondhatni, pontosan hallja meg és hajtja végre a Nyugat egykorú önértelmezésének és önpozicionálásának felhatalmazását, mely

---

9 A Nyugat-legendának megképezése és alapítótörténetként való állandó újrabeszélése természetesen nemcsak az irodalomtörténetre „váró” nagy feladat volt, hanem már egyidejűleg, a kortársak és Nyugat-alkotók részéről is megkezdődött. A kezdetben semleges adatokkal dolgozó folyóirattörténetnek az irányított és felügyelt kollektív tett értelmezésébe való átfordulására kiváló példát nyújthatnak Ignotusnak a lap működését végigkísérő és értékelő írásai. Leghatásosabb mind közül talán *A Nyugat útja* 1930-ból (In. Uő: *Válogatott írásai*, Vál.-szerk.: Komlós Aladár, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1969, 690-719.)

10 A kérdéshez ld.: Szilágyi Márton: *Összeköt vagy elválaszt? A generáció mint irodalomtörténeti magyarázóelv*, In. *Híd* 2007. november, 53-65.

a szinkron sokszínűség, a még elrendezetlen és keletkező gazdagság, a kortárs írók, irányzatok és művek, csoportosulások alakjában felismerhető heterogeneitás és demokratikus értékformálás szellemét a történeti szerep egyoldalú felismerésének munkálata által valamely határozott narratíva főszereplőjének közlésére és bejelentkezésére szorítja le.<sup>11</sup> A jobb esetben súlytalan kísérőjelenségként, rosszabb esetben improduktív törekvés-ként elkönyvelt, ún. második vagy harmadik vonalba tartozó alkotók (akiket a Nyugat esetében rendszerint a három nemzedék derékhadát jelző reprezentatív névsorokból való kiszorulás vagy háttérben maradás réme fenyeget) elkülönítésével e gondolkodás mindenkor felismerhetően igazodik az irodalmi folyamat retrospektív megképzéséhez, konstruktív előállításához tartozó logikai-filozófiai kritériumokhoz és gyakorlati szempontokból következő (pl. az irodalomtörténeti nyilvántartás szelektív elve által diktált) műveleti sémákhoz.

A 1960-as és '70-es évek – vagyis a Tandori irodalomelméleti és – történeti eszmélkedésének és gondolkodásának háttérét és kiindulást jelentő szűkebb kor – intenzívebb Nyugat-kutatásainak tudományos kiadványokban összegzett véleményeit manapság olvasva a folyóirathoz kapcsolódó ideológémáknak és hipotéziseknek hasonló irányzatosságára, irányítottságára figyelhetünk fel. Mikor a Nyugat-kor többhangú kórusát mindenképpen néhány jelentős hang, hangvétel szólójára vagy stílus-egyeztést ajánló együttműködésére koncentráló-redukáló erőteljes, bár többirányú és különféle érdekelttségű – korunk olvasáseredményei szempontjából már kevésbé megszólítható, sok esetben egyenesen a tudománytörténet relikviái közé sorolható – kritikai megközelítést figyelembe vesszük, azt azért tekinthetjük mégis hasznos tevékenységnek témánk szempontjából, mert talán éppen itt, a korra jellemző homogenizáció és kötelező rendszeralkotás bírálatában tűnik majd elő az író-költő-esszéista Tandori tárgykeresésében és módszerében rejlő szemléleti újdonság, mely az irodalom, de kiváltképp a magyar költészeti modernség projektumának

---

11 E kulturális funkciónak egyik legelső, látványos ábrázolása a Nyugat Ady-számának megjelentetése volt (1909. 10-11. szám), mely az irodalmi folyamat értelmezéséhez való rendkívül sokértelmű hozzájárulás által egyszerre „használta” Ady alakját és művét a létező irodalom(fogalmak) és némiképp a szövegcentrumú literatúra-elképzelés bírálataként és egyszerre rendelte hozzá egy irodalom köré megszervezhető új kultúra reményét és garanciáját.

vizsgálatakor hiteles, de mindenképpen új nézőpontot keres. E kritikai magatartásforma egészen pontos leírásához és észleléséhez röviden meg kell ismerkednünk a tárgyalt Tandori-írások számára irodalomtörténeti kontextusként kínálkozó nézetek, tézisek, szisztémák ajánlataival. A *Vita a Nyugatról* című, 1972. évi konferencia anyagát tartalmazó tanulmánygyűjtemény az irodalomtörténet és -történész feladatát szimptomatikusan a korszak elkülönítésére és felismerésére, arculatának meghatározására szolgáló fordulatok, így tehát az ünnepelt (?) Nyugat tulajdonnévhez kapcsolódó kisajátító és értelmező gesztusok közti olyan szimbolikus és valóságos választásokra korlátozza, melyben a Nyugat fogalmát megszemélyesítő és vitalizáló kor- és stílustörténeti elképzelések kisajátító jellegű, „gyarmatosító” harca folyik, s melyben a különféle ideológikus megközelítést választó, bemutató alternatív javaslatok könnyen a másik vágyott-megcélzott monopolhelyzetét veszélyeztető pozícióban találhatják magukat. Leginkább három területen figyelhetjük meg ennek az általában oppozicionálásból kiinduló szellemi térnyerésnek a mozdulatait: az első talán a tanácskozás szellemét leginkább meghatározó vita a Nyugat és a hozzá tartozó kulturális teljesítményeknek a kor beszédrendjében elfoglalt szerepe körül kristályosodott ki, tudniillik annak kérdésében, hogy a Nyugat a gazdasági-politikai és társadalmi értelemben is progressziót jelentő *modernitás* vagy csak az e folyamattal többé-kevésbé együththaladó, rá referáló kulturális, művészeti *modernizmus* médiuma volt-e.<sup>12</sup> S ha az elhangzó, változatos előadások nem is a ma használatos, számunkra érthető terminuskészletből válogatták ki megfeleléseiket, szinonimáikat, a századelőn jelentkező baloldali politikai és kulturális törekvéseknek, a hazai munkásmozgalomnak, a népi írók körének és az irodalmi szociográfiának, valamint a (politikai ellenállás szempontjából jelentősnek ítélt) Magyar Csillag utódszerepének a Nyugat-történetben való (túl)hangsúlyozása az önmagában elégséges és autentikus művészi értékállóság megkérdőjelezése és a Nyugat formálódó kultuszának egy, a filozófiai, szűkebben ideológiai megítéléstől függetlenül státusza ellen irányultak.<sup>13</sup> A viták során szóba kerülő következő, nagy kérdéscsoport a legtöbbször

12 A modernitás és a modernizmus terminusok közötti megkülönböztetésekor Marshall Berman gondolatmenete alapján jártam el. Ld. Marshall Berman: *All That Is Solid Melts Into Air* (The Experience of Modernity) Simon & Schuster, New York, 1982, 16.



kétüteműen elgondolt (1908-1919 és 1919-1941 közötti időszakokat felölelő) Nyugat-történetnek az Ady-korként és rákövetkező Babits-korként való megosztását, majd a két, magában is jelentős leegyszerűsítés és értékkoncentráció árán létrehozott egységnek néhány alapvető szempont alapján – mint a kor politikai, kultúrpolitikai harcaiban való részvétel; a konzervativizmushoz való változó viszonyulás; a hagyomány kérdéséhez való alkalmazkodás – történő egymás elleni kijátszását, szemléletbeli és művészi ütköztetését célozta meg. S mikor végül, harmadikként, a stílus-meghatározás és –definiálás feladatára vállalkozó kutatásokat említjük, mint a korszakra irányuló kérdezés alapvető tudományos módszerét, akkor a magyar szimbolizmus, az impresszionizmus vagy a szecesszió művészi jegyeinek kimutatása, Nyugat-beli megjelenése és hatása mögött megint az absztrakt és elvont fogalmakban viszatükröződő latens megismerési kísérleteket (az Ady-féle szimbolista újítás mértéke, a Kosztolányi-életműben felismert impresszionizmus jelentősége és a Babits korai alkotásaihoz köthető szecesszív irodalmi jellegzetességek szétterjedése), a kor beszédét a jelentékeny személyiségek egymásra tromfoló vitájaként fordító, áttételes vagy nyíltan hatalmi jellegű kulturafelfogás logikáját ismerhetjük fel.

Amikor tehát az imént említett, a kor magyar irodalomértése szempontjából reprezentatívnak mondható tanulmánykötetben Szép Er-

---

13 A főreferátumot tartó Czine Mihály igyekezete láthatóan a Nyugat korszakos művészi eredményeinek a társadalmi-történelmi mozgás felismert törvényeivel való összebékítése volt. Előadása, bár meggyőző keretét és jó összefoglalását adja az ezután következő vitának és a korban élő nézeteknek, a tisztán esztétikai jellegű számvetés és értékelő magyarázat, valamint az ezt állandóan aláfestő ideológikus egyeztetés menetrendjében lépéstévesztésekre és a gondolatmenet épségének megszakítására kényszerül. Föltevést mindenképp olyan tudományos eszközökkel véghezvitt apológiának tarthatjuk, melyben minden magyarázó rész a rekonstruálható meggyőződés, a Nyugat kiemelkedő értékéről szóló tézis védelmét, megvédését szolgálja. E típusú vélekedéssel talán legnyíltabban szembehelyezkedő, a szociológiai-történelmi magyarázóelvet kizárólagosan forszírozó eljárás Koczkás Sándor felszólalásában ismerhető fel: „Mert mindenekelőtt arra kell rákérdeznünk, hogy mi újat és lényegeset hozott a Nyugat a mi nemzeti-társadalmi önismeretünkben. A probléma érdemi megközelítésének – véleményem szerint – csupán ez az egyetlen elve lehetséges.” In: *Vita a Nyugatról*, Az 1972. április 27-i Nyugat-konferencia alapján szerkesztette és s. a. r.: Kabdebó Lóránt, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, Bp., 1973, 12-32., 52-64. oldalak

nő nevét nem vagy alig találjuk meg, illetve jelentéktelen helyeken, hosszabb felsorolást tartalmazó részekben bukkanunk csak rá, az annyit jelezhet számunkra, hogy a korról való gondolkodás működőképesnek elfogadott értelmező irányai, egymással olykor élénk vitában álló történeti víziói szemszögéből egyként jelentéktelennek, kihagyhatónak tűnik ez az életmű. Annak eldöntése azonban már egy mélyebb, helyütt elvégezhetetlen tudományelméleti analízis alapját adhatná, hogy az irodalmi rendszerből való mellőzésnek, kiírásnak – a Nyugat oly sok alkotóját sújtó történeti „feledékenységnek” – milyen indítatásokra visszavezethető okai fedezhetők fel az egyes esetekben. Kérdés marad tehát, hogy Szép Ernő esetén a vizsgált irodalmi jelenségbe való nyomtalan és nem gazdagító, színező jellegű integráció, túlalkalmazkodás vagy túlhaszonulás játszik-e szerepet az eltűnésben, lassú névtelenné válásban, a feledési folyamat teljesülésében<sup>14</sup>, vagy pedig a szisztematikus és a szóba jöhető érvek, illusztrációk kontrollja által magát fenntartó tudományos elbeszélés szemszögéből destruktívnak tetsző, annak egységét inkább gyengítő, mint erősítő, radikálisan „különutas” jelenséggel van-e dolgunk. Az természetesnek vehető, hogy a Nyugat alkotóit a történeti implikációjú, teleologikus olvasás hasznossága szerint osztályozó leírás, vagyis a Nyugatról való diskurzusban szinte szokásosnak mondható meghatározó mesterek és kisebb mesterek szerinti felosztás (mely, látnunk kell, máig a Nyugat mint kollektív irodalmi teljesítmény, a kor szellemi akaratát betetőző szuper-produktum, valamint az alá pars pro toto-ként rendelt egyedi minőségek, életművek, specialitások együttségének modelljében szerveződik) mindig is ingerelte az olvasók-értelmezők azon csoportját, akik egy-egy, a beszáradtsorrendben háttérbe szorult vagy elnémított életmű befogadásakor képesek voltak figyelmen kívül hagyni a vizsgált szövegre előértelmezés-

---

14 Gyanítható, hogy a korszakalkotó művészetet bemutató mesterek és a szorosan mögöttük zárkózó ún. kismesterek értékelésekor hasonló műveletek reflex-szerű lezajlására figyelmeztethetünk. Az irodalomtörténeti elbeszélés által sugallt értéksorrend ugyanis akaratlanul(?) az olvasói kiválasztást irányító olyan ajánlattá válik, mely visszaírja magát a művet befogadó esztétikai ideológia és történeti megközelítés regisztereibe. Így például a kiemelkedő formai minőség nevében visszamenőlegesen elmossa azokat a stációkat, kacsringós útvonalakat, melyek egy-egy hatásos és kiforrott irodalmi alakzathoz a másodlagos értékű megfogalmazások tömegein, az adott motívum tisztázódásán keresztül vezetnek el.

ként vonatkozó kanonikus kitételeket, az irodalmi hivatalosság részéről elhangzó „terhelő” vallomásokat, s az irodalomtörténeti olvasás által primér haszonként elkönyvelt műfaji-stilisztikai fejlődés elve helyén a szöveg „másodlagos”, esztétikailag társtalan, de említést érdemlő választásával, igényeivel találkozhattak. Se szeri, se száma a Nyugat megszűntét követő évtizedekben azoknak a kritikai „keresztes hadjáratoknak”, melyek egy-egy elhanyagolt és művészi értelemben lefokozott életmű érdekében indultak, azzal a feltett céllal, hogy oszlassák az adott műhöz társuló kritikai sztereotípiáknak, az eredet(i) helyére egy új ideológia elemét illesztő mondáknak, valamint az irodalomtörténet kanonizációs ajánlataival mindenkor szoros kapcsolatot ápoló, a befogadói sikertelenségért, elutasításért nagyban megfeleltethető hamis tételezéseknek, egyszerűsítéseknek ködfüggönyét. E vállalkozásokon végigtekintve megállapíthatjuk, hogy az ilyesféle kritikai-irodalmi ambíciók csak igen korlátozott sikerrel járhattak, mikor a századelő művészi-irodalmi mozgalmainak a Nyugatban megjelenő és megjelenített rangsorainak, illetve a jelenkor hitelesként elfogadott értéktényezőinek, kanonikus elképzeléseinek összehasonlítására és egybehangolására vállalkoztak. Ha nem egyszerűen a kánon marandóságáért felelős megszemélyesítések, irodalomtörténeti allegóriák vagy szimbólumok időtállóságában, sikeres megformálásában keressük e vállalkozások kudarcainak okát, akkor talán feltehetjük, hogy a kiterjedt irodalmi rendszer kisebb és legkisebb egységeiből, azaz a szerzőből vagy az adott, konkrét műből kiinduló áttekintések strukturális félreértései és elégtelenségei, a vállalt-kívánt céllal, az irodalomtörténet mint harmonikusan megalkotott rendszer elvárásával összeegyeztethetetlen eseti előirányzatok és módszerhibák, problémák képezték akadályát a sikeres felépítésnek. Hiszen – jelentősen lesarkítva és polarizálva a fennálló lehetőségeket – míg az irodalomtörténeti gondolkodás esetében az egységes elbeszélést megakasztó jelenségek sokasága, az elbeszélhető történeten kívüli, kényszerűen figyelmen kívül hagyott tények halmaza valójában a rendszeralkotó eljárás szokásos kísérőjelenségeként funkcionál, a történeti olvasás eminens mozdulatait, a válogatást és kiemelést még hatékonyabb működésre sarkalló kihívásként üzemel, addig az adott mű vagy szerző önálló jelentőségéért küzdő történészi aktivitás – bizonyos, elkerülhetetlen pontokon – a rendszerelvű gondolkodást képviselő történeti



szemlélettel találkozva annak „túlerejére” figyelhet fel, amennyiben egy „jól irányzott” irodalomtörténeti konszenzus bármikor képes felülrni és relatív történeti tényként kezelni az adott mű vagy életmű frissen felismert, elszigetelt értékeit, valamint megkérdőjelezni azokat egy rendszeres, egységesíthető irodalomdefiníció nevében. Hány és hány, a megismertetés és az irodalmi érték közreadását célul kitűző, nemes indíttatású munka, monográfia és szövegkiadás, antológia és tanulmány képtelen felismerni a saját műveletsorával és vállalt részével voltaképp konfrontációban létező irodalomtörténeti gondolkodásnak a mechanizmusát és kihívását s válik vállalhatatlanná végül a választott élmény alanyának egyediségét a rendszer egészével szembehelyező, azt felülró vagy megsemmisíteni vágyó bírálat gesztusa által. S tudnánk-e olyan, azért mégiscsak az utóbbi évtizedek összeadódó és egymásra épülő eredményeit szintetizáló módon megjelenítő, modern költészeti kánonunk meglátásait hathatósan destabilizáló egyéni, lappangó vagy alulértékelt művészetet, illetve irányzati hozzájárulást felhozni, mely önmagában teljesen – vagy legalább részben – hatástalanítani tudja a létező s gondolkodásunkat meghatározó irodalmi rendszer körvonalait, elvárásait? Talán Bori Imrénnek és néhány más kutatónak a modern magyar irodalmi berendezkedés domináns irányzataival szembehelyezkedő, alternatíva-előállító javaslatai, jelesül az átmeneti jelenségként, rövid idejű esztétikai gyakorlatként hatni képes magyar naturalizmusnak és az ennél nagyobb jelentőségű, de a magyar irodalom elképzelésében mégis a periféria szerepére kárhozott avantgárd művészetnek az egyenjogúsításáért folytatott tevékenysége, illetve e kiterjedt és alapos, tényekkel alátámasztott, összefoglaló művekben ábrázolt új diskurzusnak voltaképpen hatástalansága, a kanonikus rendszert megszólítani képtelen, elszigetelődő szerepe említhető, mint közelmúltbéli jelentős példa.<sup>15</sup>

---

15 A *Vita Nyugatról* című kiadvány felvetését folytató, szintén évfordulós ihletettségű *Mégis győztes, mégis új és magyar* című tanulmánygyűjteményben (Tanulmányok a Nyugat megjelenésének hetvenedik évfordulójára, Szerk.: R. Takács Olga, Akadémiai Kiadó, Bp., 1980.) szereplő írásának (*A Nyugat és a modern magyar irodalom*) provokatív zárlatában Bori a nagyobb irodalomtörténeti műveiben számos alkalommal képviselt nézete, a Nyugat-történet és a magyar modernség irodalmának utólagos azonosításából keletkező történeti alakzat felülvizsgálatát javasolja: „A Nyugatnak volt annyi más értékelhető érdeme, amely kivételes helyet biztosít számára a 20. század magyar irodalmának történetében,

Az élő irodalom, a kortárs művészet részéről természetes módon jelentkezik minden korban a múlt rejtett vagy ismeretlen értékei, az ismert és kiismert történeti példatárból kiszorult, abból tartósan vagy időlegesen hiányzó, mégis intenzív és eleven minőséget képviselő munkák iránti megnövekedett érdeklődés<sup>16</sup>, hiszen a velük való találkozás, az esztétikai preferenciáikban való elmélyülés olyan, az irodalmi gondolkodás által kiaknázatlan – de bizonyos szempontból már kipróbált és alkalmazhatónak tűnő – minták kölcsönvételére biztat és ad lehetőséget, melyek egyértelműen ösztönzőleg hatnak kor a lírai közbeszédétől különbözni vágyó művészi nyelvkezelésre. Ezek a kezdeményezések azonban a legritkábban állnak össze a közmegállapodásként fellépő irodalomtörténeti ítélettel konkurálni kész, következetes és valóban megalapozott felvetésekké, s általában nem is képezi tárgyukat, tétjüket az adott szövegcsoporthoz vagy szöveg esztétikai elismerésén túli kiterjedt irodalmi ártrendező, újradefiniáló szándék. Meglepő, hogy az utóbbi évtizedek ilyen téren leg híresebb, legismertebb presztízsnövelő akciója, Tandori kiterjedt Szép Ernő-olvasása, mely immár önmagán belül is számos elmozdulást és iránymódosulást jelez, s mely a legváltozatosabb irodalmi műfajokban – tanulmányokban, esszékben, versekben, drámákban, „költészetregényekben”, szerkesztésekben, kommentált szövegkiadásokban és válogatásokban, versolvasásban stb. – adott hangot a félre- vagy fel nem ismert poéta kiválóságának, milyen nehezen talált utat mind a magyar költészet történeti gondolkodás „hivatalos” alakítói, befolyásolói, mind pedig a magyar irodalmi jelen megújítását egyre a múlt irodalmának exkluzív hagyományaiktól váró olvasói felhasználás, érdeklődés felé. Pedig Tandori eljárásának tétje s nagyjából hibátlanul végrehajtott bravúrja éppen abból származik, hogy a korösszegzéssel járó kockázatot s a diszciplináris közvetítésből adódó, elháríthatatlannak vélt hatásokat – komplexitásigény; narratív sorbarendezés szüksége stb. – mindenképpen elkerülő kitartás és olvasás tapasztalataként az életmű, az érvényesnek és autentikusnak elismert

---

hogy a magyar irodalommal már-már azonosságát hirdetni feleslegesnek látszik.”, im. 37.  
 16 Talán Weöres Sándor *Három veréb hat szemmel* (Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1977) című, a magyar irodalom kuriózumait az érdekességnek, aktualitásnak a historikus jelentőséget felülíró gesztusa által hitelesítő gyűjteménye jelezheti a leginkább elmélyült és lehetőségeivel számot vető ilyen típusú tevékenységet.

egyetlen (!) mű és szerzője ne váljon a tudományos váltó-logika értelmében vett mértékegységgé, ne rövidüljön le tehát illusztratív és izgalommentes leglényegére. Szép Ernő alakja Tandori kezén véletlenül sem tudja problémátlanul magára öltetni a korszak, a századelő vagy Nyugat-kor megszemélyesítőjének, hangadójának szerepét (még akkor sem, ha végezetül Tandori számára – Kosztolányi költészetével rivalizálva – ez a művészet jeleníti is meg a hiteles szólalás korabeli lehetőségét), nem válik egyetlen stílus, irányzat vagy műfaj jelölőjévé. A Tandorinál folyton formálódó Szép Ernő-alakzat tehát éppen mintha az irodalom hagyományos megértését alakító gesztusok és módszerek opponálásaként működne, hogy állandóan megismerhetőként, azaz olvashatóként mutassa meg a nyelvi leképezés és magyarázat – az irodalomról való rendszeres beszéd – kollektivizáló metaforái, allegóriái által leképezett, valójában: elszalasztott és elvétett egyedi minőség nyomát.

Tandori Szép-olvasása mégsem mutatható be egyszerűen az értékmentő, értékörző<sup>17</sup>, vagyis a kortárs munkáját mindig az emlékeztetés funkciójában, a korrigáló helyreállításban felismerő idézés aktusa szerint, mivel Tandori elutasítván mind az irodalomtörténeti távlat által a mű számára felajánlott retrospektív értelmezés hozadékait, mind pedig az ettől elszakadó különítelek lehetőségét, Szépnek a két pozíció előnyeit egyesítve hordozó, létező hibáit és veszedelmeit pedig egyformán kizáró „kortalan” társává válik. Nem is tehet mást, hiszen ha belebonyolódna a mérsékelt Szép Ernő-kritika egykorú és későbbi frázisaival való vitatkozásba, nem találkozna ott mással, mint a gyermeklelkű, gyermekszavú, az ártatlanság nyelvét beszélő költőnek a számára valószínűleg használhatatlan profiljával, a Nyugat művészeit különböző típusokba soroló, címkéző magyarázatoknak a Szép művére mai napig stigmatként vonatkozó, megbélyegző, s végülis a produktumot leértékelő, jelentéktelenítő sorozatával. Tegyük hozzá, hogy ha a közkeletű, a mindenkori olvasóközönség emlékezetében fennmaradt író alakját keresné elő, akkor sem jár-

---

17 Tandori egy, a költő születésének 100. évfordulójára, 1984-ben közölt versében a refrén rímhívó szavaként a „felügyelés”-nek, a Széppel kapcsolatos vállalásokat és feladatokat összefoglaló fordulatnak az eskü-szövegére vagy az önmélekeztetés funkciójára utaló, súlykolt változataival él. Ld. *A Legjobb Nap* (Népszabadság 1984. június 30., 15. vagy: Uő: *A Legjobb Nap*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2006., 11.)

na sokkal jobban, mivel ott pedig a költészetétől szinte teljesen megfosztott regényes elbeszélőt és virtuóz publicistát találja, aki a század közepétől megújuló nosztalgiák hullámainál ostromlott régi Budapest és világ belső ismerőse, dokumentátora, s akinek számottevő művészi programja és autonómiája állandóan sérül egy történeti elbeszélő szerep másodlagos fejleményeihez igazodva.<sup>18</sup> Nem más ez a kétféle, a költő utóéletére és megértésére háruló nehézség, mint azon „legendák fénycsóvái” és „legendák köde”, melyek régóta megvilágítani igyekeznek s ezzel valójában régóta elfedik Szép Ernő pontos alakját a megismerő kíváncsiság elől.<sup>19</sup> Ha Tandori „kétfrontos” munkájára, mint effajta szívós kritikai és olvasói legendák szétosztatásának kísérletére gondolunk, elsősorban azzal a problémával találjuk szemben magunkat a Szép Ernő-értelmezés kezdetén, mely az őt követő, őt olvasó és mérlegelő kritikai utókor helyzetfelméréseiben és –ismertetéseiben is láthatóan a legnagyobb nehézséget jelenti. Ez pedig nem más, mint a lírai megszólalás és világnézet feltételes olvasatát mindjárt végkonklúzióként kezelő eredményesség, egy, a magyar költői gondolkodásba furcsán illeszkedő „passzív” attitűdöt, az állandó, vállalt „alulmaradás” poétikai teljesítményét a befogadás előírt javaslatoként olvasó és végrehajtó, az adott írói élménykör legfőbb ismertetőjévé kinevező kritikai magatartás. A századfordulós évek esztétikus nyelvhasználatára reagáló és a szó megnövekedett versbéli szerepét tudatosító Szép-versek beszélőjéből így keletkezett előbb (megdőbbentően korán, szinte már az első Szép-kritikák idején) a „szelíd poéta” epitheton or-

18 A Szép-kisprózának, tárcáknak, publicisztikáknak és novelláknak, kevésbé a regényeknek erre a művészi státuszától felszabadított és a történeti rekonstrukció értelmében dokumentumként elismert szerepére többek közt jó példa lehet Saly Noémi speciális városkutatási projektje, melyben a kávéház századeleji egyedülálló szociokulturális funkcióját és kultúraszervező, -ösztönző szerepét tárgyalja a szerző a téma teljes körű, változatos módszerekkel véghezvitt elemzésében. Ld. Saly Noémi: *Törzskávéházamból zenés kávéházba* (Séta a budapesti körutakon) Osiris Kiadó, Bp., 2005. S voltaképpen effajta, a korhangulatot megörökítő szerzőnek, művészi historiográfusnak festi Szép alakját az egyik utolsó ismertető portré, mely kimondottan az életmű iránti érdeklődés fölkelése céljából, lehetséges új olvasóközönségeit megszólítva íródott. Ld. Köves Gábor: *Titkos világtipp – Szép Ernő (1884-1953)*, *Elsüllyedt szerzők* XV., In. Magyar Narancs, 2008. július 17. [XX. évf./29. szám]

19 Réz Pál: *Szép Ernő*, In. Szép Ernő: *Lila ákác, Ádámcsutka*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1967., 497.

nansként „ragadós”, évtizedekig levehetően jelzője. A szöveg olvasását az abban megnyilvánuló lírai alany javaslatához kötő eljárás logikai rendjében később ebből alakult ki a Szép „hangsúlytalan”, semmis témáihoz, a vers önkicsinyítő attitűdjéhez illeszkedő kritikai elfordulás, lemondás gesztusa, az a mód, ahogyan a versbeszéd mellékességének, odavetettségének és ábrázolt (!) pillanatnyiségének jelzésére válaszul csak a felidézett, tünetszerű hangulat leírása, a kiváltott affektus megnevezése marad a bírálat egyetlen, számottevő elvárása, de semmiképpen sem tételez fel a befogadás a szövegi léthez kapcsolható, abból spontán mód kibontakozó, a tudatos jelentésalakítás produktumaként előállt szimbolikus jelzéseket. A passzivitás tudatos poétikai „tette”, amint mondtuk, már a legelső Szép-kritikák zömében fellelhető szempont, egyben a nívós értelmezésekben ennek az egyszerűsége töre, de „rafinált” költészetnek a leírására szolgáló kézhezálló paradoxon is<sup>20</sup>. „Szép Ernő egyszerűen érkezett ide. Túlkialtani őket nemigen tudta. Halkította a hangját, elnémult, míg reáfigyeltek. Primitív tónusával tűnt fel. Azzal, hogy nem akart újat.” – regisztrálja a költőnek a Nyugat „hangos” kórusában való szerepkeresését, költészete befogadása érdekében meghozott stratégiai döntésként és egyben a szöveg optimális elsajátítására vonatkozó olvasási ajánlatként, megfontolásra méltó szerzői intencióként Kosztolányi Dezső az *Énekeskönyvről*, Szép első komoly sikert arató, a Nyugat Kiadó gondozásában megje-

---

20 Természetesen e statáriumként felfogott, mozgíthatatlan véleménnyel szemben szinte ugyanilyen hamar gyűlt össze az ellenzők mindig kislétszámú, ám lelkes csapata, akik a Szép művének felszínes vagy tendenciózus olvasása nyomán keletkezett véleményekkel szemben a poéta és író attribútumait nem a fikciós kisvilág minuciózus ábrázolásában és állandósításában, hanem éppen a mérvadó poétikai kísérletekhez alkalmazkodó változatosságban fedezték fel. „A felületes, léha újságkritika több mint másfél évtizede kerepeli a dicséret nyelvén azt a közhelyet, mellyel sikerült a közönséget a merev előítélet distanciájában távol tartani Szép Ernő költészetének maradéktalan megértésétől. Ki kellett volna törni a kezét annak a kávéházi epitetonoktól ihletett sajtó-Taine-nek, aki először írta le affektált selypítéssel, hogy Szép Ernő lírája »gyermeteg elcsodálkozás«, »egy naív álmodozó dekadenciája«. Ki kellene nyomozni, visszaható érvénnyel felelősségre vonni, aki ennek a bókna sárga foltját a Szép Ernő-kabátjára varrta, hogy még ma is annak a megbélyegző frázisnak a terhét cipeli egyik könyvétől a másikig, egyik színpadi premierjétől a másikig.” Franyó Zoltán: *Szép Ernő novellái* [1922], In. Uő: *A pokol tornácán* (Cikkek és krónikák, 1912-1968), Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest, 1969, 124-126.

lent (1912) kötetéről szólva.<sup>21</sup> A Nyugat folyóirat, mely kitüntetett figyelmét bizonyítandó rögtön két bírálattal fordul az induló poéta könyve felé, a két írás által tovább erősíti e költészet és a benne megnyilvánuló, tipikus alany jellemvonásaiból leszűr, mind határozottabb kritikai megállapodást. Jász Dezső szerint Szép „a mondanivalót mindig halkan mondja el, mint az igazi lyrikusok és a legegyszerűbben, ahogy csak tudja.” E megállapítás, mely Kosztolányi véleményéhez hasonló alapészrevételt tartalmaz, később továbbemelkedik egy szinttel, hiszen a stilisztikai, kifejezésbeli primitívség jegyeiben sajátos művészi erőt pillant meg a bíráló: „És az egyszerűségével már elébevág a közelmúlt izzó romantikus költészetének.”<sup>22</sup> Bár nem válik végül is tisztázottá, hogy az utolsó meghatározással Jász a századeleji lírai iskolák mely tanulságaira, kezdeményeire gondol, de feltételezhetjük, hogy a költői progresszió, mozgalmasság emlegetésével annak az Adynak az elkerülhetetlen – s lám, ezúttal mégis kicselezett, fondorlatosan lehangzott – hatására gondol, akinek ellentétéként, szerencsésebb esetben: kiegészítőjeként több alkalommal is feltűnik ez a verses életmű a méltató célzatú kommentárokbán.<sup>23</sup>

Miután nagyon röviden szemügyre vettük a Szép-recepció régibb és újabb évfolyamaiban használatos és máig ható kritikai toposzokat, ideje, hogy figyelmünket szűkebben vett témánk felé fordítsuk, vagyis Tandorinak a Szép-poétikához való sorozatos hozzászólásairól, a Szép-műben egy új költői paradigma elfeledett (?) vagy elnyomott (?) hírhozóját ünneplő elméleti-gyakorlati várakozásáról szóljunk. Amennyiben korábbi kijelentésünkhöz híven, igyekezzünk megkülönböztetni egymástól a

21 Kosztolányi Dezső: *Szép Ernő: Énekeskönyv*, In. A Hét, 1912. február 11., 94-95.

22 Jász Dezső: *Szép Ernő „Énekeskönyv”-e*, In. Nyugat, 1912. 362-363.

23 Ady Endre Szép Ernőnek dedikált verséről, *A gyermekség elégiájáról* szólva Hatvany Lajos megjegyzi: „A Magyar irodalom zord és komor vezérfia a magyar irodalom játszi gyermekében az édestestvérére ismert.” Ld. Hatvany Lajos: *Szép Ernő* (1958), In. Uő: *Irodalmi tanulmányok II.*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1960, 234-247. Vagy: „»Mint magányos lovast az este, Elér a bánat engemet...« - így, ezzel a gyönyörű képpel bukkan fel Szép Ernő a magyar költészet kapujában. Összes költeményeinek előhangja, líránk e világirodalmi rangú, nyolcsoros kis remeke kezdődik így. Így poroszkált utána a halottak fényes csapatának, melynek élén az Ady táltosának patkója ver szikrát, felzárkózva a nagy költők csapatához, melybe tartozott.” Ld. Rónai Mihály András: *Szép Ernő*, In. Uő: *Magyar lant*, Gloria Kiadó, Bp., 2002.

Tandori által valóságos Szép-kronológiává alakított, rendkívül szubjektív módon kezelt kapcsolatnak az írói életműben visszatükrözött történetét és ennek az irodalmi „együtműködésnek” az ellenőrizhető produkciókban megnyilvánuló, az irodalomtudomány vizsgálati módszereivel felmérhető tényleges alakulásait, eltérő diagramokhoz jutunk. Ha elsőként csupán a Szép Ernő-költészettel való kapcsolatba lépés eseményét vizsgáljuk meg, mely pedig ránézésre egyszerű, kétely nélküli, tiszta indulást jelent be egy később bonyodalmassá váló, a hatástörténet majd minden lehetséges mechanizmusára példát és kivételt felsorakoztató irodalmi vállalkozásnak, máris dilemmák között találjuk magunkat. Említettük már, hogy minden jel – Tandori minden önkomentáló megjegyzése – arra utal és mutat, hogy a Szép Ernő-féle költészet a meglepetés erejével érkezik a szerző-olvasó világába, vagyis hogy az *Összes versekkel* való találkozás egy, a magyar költészet ismert hagyományvilágában szerep és megbecsülés nélkül kallódó, igazán maradandó és örökséget jelző értékeiből száműzött költészetfelfogással szembesítette a reprezentatív befogadót. Miközben semmi okunk sincsen a szerzői szó és tisztázás többször ismételt vallomását felülbírálni, rá kell mutatnunk azokra a mozgatókra, melyek a lassan irodalom- és megértéstörténeti folyamattá formált magántörténet megképzésének narratív stratégiáit motiválták, és egy hatásosabb, jelenben formálódó história szempontjából pedig a megalapozottság és kohézió értékeit garantáló eseményrend kereteibe állították. Magyarán, mikor Tandori beszámolóiban a találkozás „váratlan” és a rátalálás/megvilágosodás „hirtelen”, heuréka-szerű megtörténtét helyezi előtérbe, akkor – korántsem szükségszerűen ellentétben a magánemlékezetben megőrzött életrajzi, ezért rekonstruálhatatlan eseménnyel – az élmény és meggyőződés közvetítését sikeressé tevő, felerősítő olyan ismert retorikai fogásokkal él (az esemény egyszerűségének és egyediségének kiemelése, az alany gyanútlanúsága stb.), melyek a befogadó megfelelő előkészítése, a szerző-elbeszélő és olvasó közti megfelelések emlegetése által az irodalmi-kulturális tudatnak egyazon tabula rasa-szerű, befolyásolatlan állapotát idézik fel, azt a megelőző kontextusaitól-vonatkoztatásaitól mentesített, felmentett tudati együttest, melyre új ismeretként behatolhat majd a szenzációt jelentő, átrendező generális információ. Miközben tehát a szerzői önértelmezés, nyilván saját szempontjaihoz híven a véletlen-

szerűség és megelőzetlenség narratíva-alakító szerepének elismertetésében érdekelt, addig az ezt a történetet mint megképzett és éppen ezért mindenkor értelmezésre szoruló egységet regisztráló olvasás és átsajátítás éppen a véletlen-hatások kiiktatásának műveletében és az egymásra rétegződő és épülő történeti szintek közötti kauzális megfejtés kialakításában, referencia-cél kitűzésében, s végül is a felfedezett hatóelveknek és következményeknek egy, a tudományos teleológia értelmében igazolható elrendeződésében mutat érdekeltséget. A „véletlennek” az elbeszélés legelőjén elhelyezett, mindig külső megindoklást és ismeretlen, felbonthatatlan záradékot jelző feszültsége így, a fentebbi elvárások némelyikéhez igazodó gondolkodási sémák szerint a hosszas szellemi előkészítés személyes és kollektív látens előmunkálataira figyelmezve a magyarázó igényű okság-viszonyok rendjébe, mintázatába zárkozhat fel. Akkor járhatunk el leghívebben eredeti célkitűzésünkhöz, ha a következőkben annak kimutatására és leírására teszünk kísérletet, hogy a 1970-es évtized végének – egyelőre fogadjuk el – átalakulóban lévő, előzményeihez képest jelentős módosulásokat mutató, több szempontból saját lehetőségeinek és a tágabb, őt körülvevő kulturális környezetnek határát/határait kutató Tandori-poétikája számára milyen jellegű ösztönzést jelentett a Szép-lírának addig ismeretlen, feldolgozatlan anyaga, miért tűnik elkerülhetetlennek összekötni a Tandori-pályán bekövetkező nagyarányú elmozdulásokat az új hagyomány képviselőjét magára vállaló, a kortárs költészet kanonizált nyelvei szempontjából merész alternatívaként és választásként feltűnő előd-poétika világával.

A „felfedezést” megelőlegező, a tágabb olvasóközönség számára ugyanezt az élményt felajánló, a szűkebb irodalmi szakma számára pedig szinte előíró legelső Szép Ernő-jegyben fogant Tandori-cikkek spontán benyomást keltenek, mivel a meglepetés érzését a bemutatás nem túlképezett, kevésbé irányított stílusával és az írások némi esetlegességet mutató szerkezeti megoldásaival szándékosan érvényesíteni hagyják. A Szép-életműben való első, önfeledt elmerülés, a szétszórt értékek felismerésének és megosztásának egyszerű vágya hol az életművet igazgató legfőbb kompozíciós elveknek, az általánosítható verskarakter erre utaló, ebből következő preferenciáinak magyarázatára<sup>24</sup>, hol e művészetet a neki meg-

24 Pl. Tandori Dezső: „Nem merek moccanni ezen a padon” (Szép Ernő költészetéről), im.



ítélt szintre helyező lírai magaspontoknak válogató bemutatására koncentrált inkább<sup>25</sup>. Viszonylag korán jelentkezik azonban, az értékelésnek szinte rögtön e kezdődőt követő fázisában egy szisztematikus feldolgozási szempont, jelesül a félhosszúvershez, mint a modern európai – azon belül: magyar – líra Tandori által egyszerre műfaji és episztemológiai alapelvárásként felismert komplex mintájához való hozzáigazításnak, kimondottan komparatív szellemű interpretációnak az igénye. Ez az erőteljes elköteleződés és esztétikai vallomás továbbiakban jelentősen meghatározza majd – s éppen Szép Ernőnek e lírai alapforma magyar nyelvű etalonként kanonizált félhosszúversei s a rajtuk átszűrt tanulságok, művészi konzekvenciák által – mind a Tandori versgondolkodásában szinte kizárólagos szerepre törő új versalakzat értelmezését, mind az ettől szinte elválaszthatatlan versművészi gyakorlat haladását. Az *erősebb lét közelében* című kötetben<sup>26</sup> összegzi majd a szerző e gondolkodásfolyamatnak egyszerre kísérleti jelleget öltő (s ehhez illően hipotetikus, megkérdőjelezhető és megkérdőjelezésre váró), s egyszerre a költészettörténet számára egy lehetséges új telosz bizonyosságát előíró kutatásait. Míg a megvalósításnak az első szemponthoz igazodó, az eszme spontán keletkezését nyomon követő jellegére utalnak a bemutatás, a tanulmányozás strukturális sajátosságaiban az olvasás terv nélküli linearitásának nagy szerepet juttató megoldások, addig a feltérképezés kimerítés felé törő, teoretikus zártságát, holisztikus jellegét hangsúlyozza a viszonylag nagy terjedelmű anyagon – számos szerző sok művén – elvégzett líraolvasás szisztematikus, kimerítő igényű gyakorlata. S ha Tandori könyve szóba kerül, nem lehet elhallgatnunk azt a tényt, hogy a magyar verselméleti gondolkodás izgalmas időszakában, jó stádiumban közzétett, vitaanyagnak is kiváló, széles példaanyagon igazolt gondolatmenet végül mégsem járta be a számára kijelölt utat, alig-alig talált csatlakozást a verstani kutatásoknak nem klasszikus, a formaelv elméletalkotó primátusát elvető iskolái, irányzatai felé. Valószínűleg nem tévedünk, ha e hallgatás, reakció-hiány legfőbb okaként azt a kifejtetlen koincidenziát jelöljük meg, mely szerint, mikor Tandori irodalomértelmező szolgálatában és irodalmi-alkotói életé-

---

25 Pl. Tandori Dezső: *Egy költő fölfedezésre vár*, In. Kortárs 1979/8.; Tandori Dezső: *Egy költő fölfedezésre vár*, In. Irodalomtörténet 1979/3., 560-572.

26 Tandori Dezső: *Az erősebb lét közelében* (Olvasónapló), Gondolat Kiadó, Bp., 1980.

ben egy időben találja magát szemben a félhosszúvers kísértésével, kihívásával, akkor az pontosabban rímeli az egykorú Tandori-poétika újdonságigényére, mint ettől elválasztható líraelméleti tájékozódására, s ily módon a sajátos művészi világon belül önmagát értelmező választás inkább tekinthető a Tandori-életmű belügyének, mint a magyar (vagy európai) líra olvasására hatni képes interpretációs mozgalomnak.

Valószínűleg sosem történt még meg kellő alapossággal annak a konzekvens lírai lépéssorozatnak a kivizsgálása, mely Tandorit a költészete kezdeti választását jelző kötött(ebb) formáktól, az elhallgatás, a redukció veszélyével állandóan számoló rigorózus poétikáktól eltávolította, s egyre határozottabban az általa félhosszúnak nevezett vers- és megszólalástípus oldalára állította át, megalapozva ezzel a magyar irodalom korabeli – részint máig érvényesnek tekintett – dramaturgiájában szerepét, mint a modern utáni (posztmodern?) szövegirodalom, a vers kortárs útja-it fürkésző kérlelhetetlen készltség „élharcosáét”. A II. világháború után „versválság” egyik indítóokát Walter Höllerer<sup>27</sup> – Tandori gyakorlati úton igazolt konzekvenciáival nagyjából egy időben – éppen az indulat, a verbéli személyesség fokozatos kiszorulásának az általános irányelvvé válásához köti, mely szerint a „rövid vers kikényszerített finomkodáshoz és kinaizálásához” vezetett, és a formai tömörség, a végleges sűrítés, mint a tartalmi szubsztanciával egybeeső, kizárólagos formai elvárás érvényesült. (Csak mellékesen jegyezzük meg, hogy a Höllerer 1965-ös írásában a rövidvers bírálatának félreérthetetlenül Paul Celan poétikáját s vele a modern hermetizmus nyelvelméleti állásait megcélzó gondolata érdekes egyezésre figyelmeztet annak a különben széles kortárs világirodalmi tájékozottságot és integráló igényt felmutató Tandorinak a működésével, aki a ’60-as és ’70-es évek európai versgondolkodását megszabó Celan-életműre nem vagy csak a megemléítés szintjén referál.) Talán túlságosan is könnyű ma már a pályakezdő Tandori, a *Töredék Hamletnek* (1968) és a második kötetét író költő művészi válaszait úgy olvasni, mint a fragmentaritás, a hiányos beszéd és az elhallgatás, az üresség grammatikai pontosságú jelzéseit versbe építő kísérleteket, melyek azért továbbra

---

27 Walter Höllerer: *Tézisek a hosszú versről* (Zimonyi Andrea fordítása), In: *Íhlet és mesterség* (A mai német líra elmélete és gyakorlata), Vál.-szerk.: Hajnal Gábor, Gondolat Kiadó, Bp., 1972, 142-145.

sem mondanak le a számára mérvadó poétikai hagyományt képviselő magyar líra (itt főként az ún. Újholdas hagyomány, azon belül is a Pílinuszky-féle katasztrofista világszemlélet és hozzá illeszkedő dikció) megszólításáról, sőt, tematikai-stilisztikai-világnézeti megújításának igényéről. Tandori, mikor a megörökölt s tovább szűkített formakánonból való valamilyen irányú továbblépésre számít a '70-es években, először a közvetlen irodalmi kontextusát megelőző, Újhold előtti (késő nyugatos) lírai korszak reprezentatív megszólalásainak reformálásáról gondolkodik. A hermetikus líra választékos és művészileg koordinált szókincsétől különböző mindennapi nyelv hozadékának betörése a Tandori-lírába (és vele a prózába) ugyanis nemcsak, vagy nem elsősorban a korábban izolált és magas fokon artisztikus, speciálisan irodalmi, filozófiai szókincs felhígulásával járt együtt, hanem a tartalom elosztását lehetővé tevő formák és műfajok, beszédkeretek megújításával, azoknak a stiláris értelemben „hibának”, strukturális értelemben viszont ökonomikus megoldásnak minősülő „kettőshangoknak” a befogadásával is, melyek a korban szokatlanul élesnek ható Kosztolányi-kritikájának<sup>28</sup> fő megfigyelését képezték, egyben pedig egy új esztétikai norma megszületését jelezték. Tandori két fontos szempontból tér el a kor líraolvasását jellemző (s tegyük hozzá, részben saját korai kötetei által meghatározott) szabályrendszerektől: egyik oldalról az újholdas, későmodern vers exkluzív tartalmi viszonyait, elvont és mindig nyelvi áttételben magát közlő vagy magát rejtegető beszélőjét előlépteti, és az énközlés erős indítékával, a személyesség automatikus nyelvi tartozékával a vallomásos hang klasszikus, ismerős lírai szituációiban teremti meg újra. Másik oldalról a folytonosan világát ada-

---

28 Ld. Tandori Dezső: *Kosztolányi-kettőshangok*, In. Uő: *A zsalu sarokvasa*, im. 9-31. Témánk szempontjából az első, illusztris Tandori-tanulmánykötet élére állított, vallomás-értékű elemzés elsősorban úgy jöhet szóba, mint a formálódó Szép-arcképnek, a Nyugatos hagyomány vállalható (de senki által nem vállalt) darabjának, e költészet kiapadhatatlan stilisztikai vitalitásának inverz állítása. Amíg Kosztolányi életműve kapcsán inkább a száradelő esztétikai értékközösségéhez és művészetfogalmához kötődő fomák, „cizellátumok” avulékonyágára fordít figyelmet az elemző, addig részint hasonló jegyek – a szinte minden ponton különleges, korjellemző nyelv, poétikai licence – alapján Szép Ernő esetében ennek a veszélynek sikeres elkerüléséről, a maradandó vershelyek által visszaigazolt meghaladásáról, valamint e dikciónak a mindenkori standard nyelvhasználatról való függetlenségéről számol be.

goló szerzői hang a versen belül és a versen kívül is elmosza vagy megszünteti a művet összetartó és megformázó határolások korábbi, jól ismert jellegzetességeit: a versen belül elbizonytalanodnak a retorikai szegmensek, s ez óhatatlanul azon strukturáló eszközöknek az érvénytelenítésével jár együtt, melyek éppúgy képezték a klasszikus modernség eszményi versének alapját, mint a rákövetkező, újító stíluskorszak költészeti ideáljáét. A versolvasásban immáron ismerőssé vált, felismerhető rendet képviselő szerkezeti elemeket Tandori ezután nem más funkciójú, de ezekre lényegében emlékeztető megoldásokkal pótolja, helyettesíti, hanem a vers prózaszerűen végtelenített, esetlegesnek tűnő tagolási lehetőségeivel váltja fel, s alapvetően tagadja a közlőszándéknak a közlésforma magyarázatából levezetett, klasszikus poétikák tételezésére visszatekintő, uniformizálható magyarázatait. Az *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) című kötet esetében, bár már tartalmaz néhányat Tandori félhosszúversként olvasható alkotásai közül (legalábbis jól melléjük illeszthető ez a költő által a későbbiekben megteremtett hatékony versolvasási formula), a poétikai fordulatkényszer valójában csak a félfordulat rangjára tarthat számot, mivel a szöveg radikálisan megnövelt terjedelme s az emögött csak nehezítetten felismerhető formai indíték mindig valamilyen határozott eljárásnak, szekvenciáló tényezőnek, így például az úti napló, a jegyzőkönyv vagy a curriculum előírásának feleltethető meg. A mindmáig sokkal kevesebb értékelő elismerésben részesített *A mennyezet és a padló* (1976) inkább tekinthető a saját líra-probléma és a zárt magyar líratradíció szempontjából vett igazi áttörésnek: az ebben sorakozó félhosszú és (több félhosszúvers összeillesztéséből megképzett) hosszúversek ugyanis már egy minden külső támogatást felmondó s új, egységes reprezentáló elvekhez még nem jutott jelölésformának a bevezetését kezdeményezik. Ekkorra válik nyilvánvalóvá, hogy Tandorinál a szöveg megváltozott karakteréért felelőssé tehető és tett lírai én beköszönése nemcsak az adott műbeli mikrostruktúra átalakítását vonja maga után, hanem a nagyobb egységek, az egyes verset felölelő sorozatok szintjén is átalakítást követel meg. A költő az elszapororodó diptichon- és főleg triptichon-formák, ciklusok, az egész kötetkiképzés és általában a lírahang áttelepíthetőségének, műveket összekötő mobilitásának bemutatásával az elsőfokú értelmezésként szereplő mindenkori paratextus jelentőségére nagy erővel világít rá.

Vagyis Tandori – és a félhosszúvers átlagos - beszélője nem pusztán témák, motívumok, alkalmi ismétlések, utalások segítségével hozza létre az új művészi övezet, költői magatartás jellemző szótárát, enciklopédiáját, alkotja meg autorizációja nyelvi-tárgyi készletét<sup>29</sup>, de a szó elhangzásának materiális alapját képező lejegyzéstől, másolástól, közreadástól egyetlen személyiség, a biográfiai szerző nevével megjelölt, azzal egybeeső művészi individuum produktumának, tulajdonának tekinti azt. Tandori költői fordulatkeresésének legkorábbi igazi mutatványai ezért *A mennyezet és a padló* „kísérleti” darabjai közt lelhetők, s míg az itteni félhosszúversek és ciklusok már - a félhosszúvers elméleti kidolgozása előtt! - a költői szólás rögzült terjedelmét extrém módon fellazító módszer előretörését hozzák, addig a következő sorkötet, a *Még így sem* (1978) az életmű s a költészet fölött örökdő művészi szuper-individuum ábrázolásának a szerialitás eszközével véghezvitt ritka és valójában megismételhetetlen eseményét jelenti. A szerző a lírai nyelv dekoncentrációjának utópiájáról szóló véleményét csakis egy kellően kanonizált, nagymúltú és a recepcióban teljeskörűen rögzített műforma dekonstrukciója által tudta szemléltetni, a választás ezért esett valószínűleg éppen a szonettre, az európai költészet már-már önmaga fétiseként tisztelt, tárgyi, formális feltételeit tekintve mozdíthatatlannak képelt (egyik) centrumára.

Tandori tehát, mielőtt megfogalmazta és szinte az egész modern magyar költészet példaanyagán szemléltette a félhosszú-vers felé haladásnak, mint rejtett irodalmi indítóoknak, az utolsó 40-50 év lírai termését generáló feszültségnek a létezését és hatását tanulmánykötetében, már költői próbát és ellenpróbát eszközölt: felmérte mind az új lírai paradigma áttörését közvetítő modern műformák, a félhosszúversként vehető alaktalan- vagy szabadversek, mind pedig a dal tartós tradícióját meglelítő szonett, a rövidvers aktuálisan megnövekedett/lecsökkent lírai hatótávolságát, jövőbeli lehetőségeit. Ekkor lép valójában a „történetbe” Szép Ernő, aki elsősorban a *Magányos éjszakai csavargás* és a *Néked szól* című (félhosszú)versek szerzőjeként kerül szóba Tandori könyvében, s rögvest

---

29 Gondoljunk itt csak a jellegzetes hang s vele az autonóm esztétikai világ elnyerésének az egyes költői alakzatok „kisajátításán” keresztül megvalósított oly példáira, mint a babeti alliteráció esete, a Kosztolányi-féle rímtechnika és rímlelőkezet, a Füst által kialakított archaizálási technikák vagy a Karinthy-féle fogalmazás aforisztikus azonosítójelei.

a problémát implikáló főszerep rangját vívja ki a maga eddig beváltatlan, a magyar költészettörténeti gondolkodás által figyelemre is alig méltatott, nemhogy nagyobb versértési rendszerekbe beillesztett „újdomságaival”. A korábban maximum a korjellemző lírai karakter egyediségeért és a költői stílusérzék vitathatatlan adományaiért elismert költőt (aki, vegyük észre, a megelőző olvasatokban sokkal inkább a rövid, dalos versben kicsúcsosodó, kevésbé haladó szelleműnek titulált hagyomány egyik hazai reprezentánsának számított<sup>30</sup>) Tandori egy olyan költészettörténeti sorozat, fejlődés, az európai modernség verselgondolásában születő félhosszú-lélegzet, „nagyvers” kitalálójának és képviselőjének láttatja – itt és más munkáiban –, mely eddig szinte kizárólag az Apollinaire, Eliot és Ril-

30 Az törvényszerű, hogy a Nyugat kiadásában és Elek Artúr szerkesztésében 1911-ben megjelent *Újabb magyar költők* című Lyrai anthology, mely a magyar költészet 1890 és 1910 közé eső két évtizedének alkotásaiból válogat, még a dalos, kötött formákban megnyilatkozó, a kor lírai etikettjét kimondottan tisztelő Szép Ernőt mutatja be, mivel ekkor még a költő hosszabb, litániás szerkezeteinek megszületése előtt járunk. (Az antológia a *Nézni, a Sötét, a Nem volt játékom* – később *Gyermekjáték* címen elhíresült – és a *Vers – Mint magányos lovast... kezdetű* – műveket tartalmazta.) Az a tendenciózusság azonban már kevésbé indokolható, mely a *Hét évszázad magyar versei* című kiadványban, az egyetemes magyar verskánont reprezentáló gyűjteményben Szép Ernő költészetének bemutatásakor megnyilvánul: az 1951-es kiadásba beemelt két vershez (*Tiszapart, Pitypang*) képest inkább csak mennyiségi, mint minőségi változásra figyelhetünk fel az 1979-es, bővített változatban (*Tiszapart, Gyermekjáték; Mint magányos lovast...; A Ritz előtt, ha zene szól; Én így szerettem volna élni; Lengyelország; Imádság; Lányoknak való; Sötét lesz a Duna háta*). S az is kevésbé érthető, hogy *A Nyugat költői* (Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Bp., 1985) címen megjelent, közoktatási célokra szánt szöveggyűjtemény miért erősíti tovább ezt a konszenzust, mikor a könyv egyébként a sorból kilógó, az avantgárddal érintkező hangokra, s az alternatív irodalomtörténeti javaslatokra kimondottan fogékony Vas István válogató szerkesztésében készült (*Mint magányos lovast...; Gyermekjáték; Tiszapart; Borbélyhab; A virág szebb; Ennui; Milyen?; Gitár; Add a kezéd; Sötét lesz a Duna háta; A Ritz előtt, ha zene szól; A margaréta; Csillagok; Életem; Harapás; Kaszálnak; Hintá; Szeptember 12.; Olyan fehér*). Ehhez képest – s Tandori sokszor hangoztatott önkicsinyítő véleményének némileg ellentmondva – látványos elmozdulást sejtet, hogy a legújabb, hasonló cím alatt megjelent kötet már természetesen illeszti a Szép-rövidversek, dalok ismert sorába a *Magányos éjszakai csavargás és a Néked szól* terjedelmesebb lírai ihletről árulkodó szövegeit (ld. *A Nyugat költői I.*, szerk. Balázs Imre József, Polis Könyvkiadó, Kolozsvár, 2003.). S ennek az új típusú megközelítésnek immáron a trend-fordulót jelző tartósságára is utalhat, hogy a magyar vers teljes eddigi történetét reprezentáló albumba is e költői jellegzetességét teljeskörűen elismerő szerkesztői helyeslés közepette vonul be Szép Ernő szövegeivel, többek közt két hosszúversével (ld. *A magyar költészet antológiája*, szerk. Ferencz Győző, Osiris Kiadó, Bp., 2003, 546., 552.).

ke nevével jelölhető lírai eseménytörténet körében kereste megfeleléseit és példáit. A szerző (re)kanonizációs kísérleteiben a magyar lírafejlődésnek az európai modernitás kronológiájával csak relatív egyezéseket mutató rendszerét mind ritkábban ajánlja fel úgy, mint a Szép teljesítményének értelmezési keretül és elégséges magyarázatul szolgáló egyedüli kontextust, s mind gyakrabban hozza szóba a világirodalmi modernség univerzális szemléletében váratlan paralellitásokat és élmény-adekvációkat előállító, lehetővé tevő tapasztalást, mint e poétikához közelítést nyújtó kutatásnak és olvasásnak autentikus módját<sup>31</sup>. Tandori érvelésében az európai verskánon nagy alakjainak, megkérdőjelezhetetlen jelentőségű mesztereinek emlegetése már kezdettől többlet jelöl és javasol az (újra)olvasó számára, mint Szép érett költészetének időbeli határolását, pusztá pontosítását (hiszen ezt megtehetné az egykorú magyar líra jóval ismertebb eredményeinek közzétételével is). Egy latens világirodalmi panorámának mint érvényes befogadási horizontnak és mintának a jóváhagyásával, kívánatosnak nevezésével Tandori voltaképpen az ennek megfelelései alól általában felmentett vagy mentesített magyar lírai alakulásrend újragondolását ajánlja fel, az irodalomtörténeti rendszer által szentesített költészeti eseménysor és kánon átalakítását, az olvasás kiterjedtebb megalapozó tapasztalatához való hozzáigazítását, applikálását javasolja. Ez lehet annak oka, hogy ismertetéseiben Szép Ernő alakja és művészete mindig természetesebben foglalja el az őt megillető helyet, ha a modernitás termékeny megélése és kifejezése terén született kontinentális tapasztalatok szűrőjén keresztül tekintünk rá, mint ha az ezt lényeges pontjain átalakító és sajátos történeti-szociológiai arculatához igazító magyar kulturalizáció nézete szerint. A továbbiakban a fő kérdés így hangozhatnék: vajon mi volt előbb, a félhosszúversnek, a Tandori-féle versdokumentumnak ez az alaprögzítést ígérő, az élet-tevékenységek terminusait a lírai beszéd idejének alkalmazkodásával leképező „neológ” formája, vagy pedig a Szép Ernő-i ihletés bevallott, nyilvánosságra hozott példázata, e dallamnak a

---

31 „Magamat hadd idézzem: Szép Ernő a maga vívmányaival Kafkának, Wittgensteinnek, a korai Eliotnak volt időbeli és génuszsági társa. De hát ez a kutyák ugatozása, ha én ezt mondogatom. Hiszemre – akár ha hozomra lenne. Pedig a hozás megtörtént. Itt van minden. S gyűlik hozzá, tessék, kedveskedve nekünk, rejték egészítés.” Tandori Dezső: *Istennem, ó, a dal, a dal...!*, In. Holmi 1994/5. [VII./5. szám], 678-680.

Nyugat-hagyomány legszélén többnyire csak megtúrt analógiája? Bár a nem túl terjedelmes és záros időszak alatt létrejövő (lényegében a '20-as évek végére kifulladás vagy lehetőségeit végigjátszó) Szép Ernő-költészet minden jellegzetes megoldása tartogat poétikai tanulságot és élményt Tandori rendkívüli fogékonysága számára, mégis leszögezhető, hogy ennek az előd-költészetnek arra a regiszterére, a hagyományos poétikai kereteket szétfeszítő nagy kompozícióira figyel leginkább, melyek a meghaladni, túlszárnyalni kívánt vetélytárs, a modern magyar vers köntösében megjelenő Nyugatos eszmény mind fáradtabb, erőtlenebb követelést közvetítő mintájától elszakadva fogalmaznak és hagynak jóvá egy másik, még/már ismeretlen lehetőséget.

Az 1980-as években, Tandori költészetének és hozzá társuló össz-művészetének (értsd: regényeinek, elbeszéléseinek, önéletrajzi elemekkel operáló esszéprózájának, színműveinek stb.) lapjain a Szép Ernő-élménynek további részekre bontása, árnyalása, újabb színei felfedezését követő gondos bemutatása zajlik. Feltűnő lehet a mai olvasó számára a hódolatként és tiszteletként egyként fordítható alaptapasztalatnak alig mozduló, csak különböző érvekkel operáló, szinte változatlan példákat adagoló újra meg újra elmondása, a kifejezés és bejelentés immáron oly tudatos, a közlésszándék irányításába a közlő személyiség megalapozó, kommunikációs hitelét is beleértő kísérlete, mely tisztában van – hisz reagál rá – küldetése lehetetlenével, legalábbis: heroikus jellegével<sup>32</sup>. Tandori, bár lényegében alig vitatja a magyar századelő költészeti kánonjának „hivatalosként” elismert rangsorrendjét, nem javasolja fundamentális végig gondolását és megújítását az ismert alkotók vagy címek közösségének, de mintha az e megszerkesztésért és elbeszélésért felelősséget vállaló és viselő rendszert igenis bírálná, mikor annak tátongó hiányaira és tán legna-

---

32 Ennek a reflektív irodalmi értelmező folyamatnak – kvázi lezárulást tartalmazó, vagyis a remény mentsége alól is kivont – végpontját jelöli meg Tandori 2000-ből származó írása, melyben Szép költészeti programjának a magyar modernség irodalmában beváltatlan ígéretét és az ígervény újra-benyújtójának pozícióját, léthelyzetét, saját programját együtt ítéli kudarcosnak: „Szép Ernő a legtöbbet tudja (keleti-nyugati díván alapján) az emberi kondícióról. A legtöbbet. Mivel én ezt mondani, mondani, mondani próbáltam, és – saját érzetem szerint, mellyel vitatkozni nem hagyok – semmire se jutottam (jó, találkoztam hasonló gondolkodásúakkal), mivel ez így lett, én sem lettem meg. Katona József; a madár.” Tandori Dezső: *Miért nem lett meg... Szép Ernő?!*, In. Liget 2000/12.



gyobb – Szép Ernő mellőzése eseményében testet öltő – mulasztására, észrevétlen botrányára mutat rá folytonosan: „Szép Ernő megírta, hogy ami említhető, azért említhető csupán – azért ítéltető »nagyszerű« lényünk által csúfnak, szépnek –, mert hagyja nézni magát. A dolgok tisztelte: a dolgok értéke. A dolgok értéke: a költészet. Ebből a szempontból Szép Ernő Ady és József Attila mellett – vagy közvetlen utánuk – áll századunk irodalmában. Nem földileg mérhető egységgel Babits és Kosztolányi s a többiek előtt, csak csillagtávolságokban mérhető egységgel-többséggel.”<sup>33</sup> A Tandori által feladatként teljességgel magának ítélte<sup>34</sup> új Szép Ernő-kép részletezése, kiteljesítése több irányban is elindul: egyrésztől kezdetét veszi az érett Szép-líra véges számú, preferált eredményétől elszakadó monografikus felderítés folyamata, a költői életműnek kimerítő jellegű végigolvasása, minek során Tandori – egyébként esszencialistának és válogató jellegűnek mondható irodalomértelmezési gyakorlatához képest szokatlanul – Szépnek az életében elsőként megjelent (1902), valódi zsenyéket tartalmazó, a korszak népies epigonizmusától még szabadulni képtelen darabjait éppúgy figyelemre méltatja, mint a 10 évvel később kibomló rangos lírája fejleményeit.<sup>35</sup> Másrészről Tandori argumentációja jól érzékeli, hogy a Szép-poétikának saját művészi felfogásában véghezvitt átrendező hatása nem tekinthető elszigetelt eseménynek a korszak irodalmi életében, a Szép-féle versbeszéd és nyelvi gondolkodás aktualitása, ha nem is látványosan igenelt jelensége a közelmúlt és a jelen őt körülvevő irodalomalakulásának, mindenképpen szélesebb körben megmutatkozó eseménye a hagyományfeldolgozásnak, minthogy kétfős – személyére és a kiszemelt Szép alakjára – szorítókozó szektás szemléletet képviseljen ér-

33 Tandori Dezső: *Alig valami Szép Ernő „Sok minden”-éről*, im. 462.

34 Ld.: „Testet öltött számomra, ami senki más dolga nem lehet?” Tandori Dezső: *„Téged tudósítlak, hogy itt voltam a világon...”*, In. *Műhely* 1983/2., 28. Az olvasó-értelmező és elbeszélt tárgy közötti kapcsolat az érdek-képviselőt egyoldalúságát elvető kölcsönösségnek a képeiben, valamint az olvasás valós megismerést jelentő s a realitás tényezőit – pl. az olvasásviszony utólagosságában kódolt idői irreverzibilitást – kapcsoló működésében válik szemlélhetővé. „Nem furcsa? Szép Ernő engem nem is ismert?” Tandori Dezső: *Kész és félkész katasztrófák*, Magvető Kiadó, Bp., 1997, 86.

35 Tandori Dezső: *Az „Első csokor” – és a második kötet* (Szép Ernő költészetének kibontakozásáról – I.) In. *Irodalomtörténet* 1985/1. (A tanulmány végén előrejelzett II. rész, folytatás tudomásunk szerint sosem jelent meg.)

velésében. Az irodalomértelmező vissza-visszatérő kísérlete annak megtárgyalását tűzi ki célul, hogy a háború utáni magyar költészetnek mind-  
ezidáig más hatásközpontok mellé rendelt példáiban ennek a látens mó-  
don hatását kifejtő költészetnek nyíltan intertextuális, idézőjellegű vagy a  
szemléleti hasonulás lehetőségét felajánló mintáit, nyomait közönsége elé  
tárja: „Mennyi minden vált szenzációvá nélküle, holott nála megvolt, ott  
volt, az ő öröksége volt a további alakulás... József Attila, Radnóti Mik-  
lós, Nagy László, Juhász Ferenc, Vas István, Pilinszky János és még ki  
mindenki, mind a rokonai így vagy amúgy; nekem fölösleges a saját sze-  
rény említődésem, mit köszönhetek neki máris. Neki is ugyanaz már a fi-  
zetség. Irodalmi tudatunk, önbecsülésünk mikéntje, saját megismerő és  
értékelő tisztázottságunk okán szinte kérem, figyeljenek erre a nagy köl-  
tőre. Századunk egyik legigazabb – s magyar! – hangja. Génusz. Törtse-  
gében csupa kezdemény, ígéreteiben hagyomány.”<sup>36</sup> A lejátszódott iro-  
dalmi folyamatban szerephez nem jutó Szép-féle „kezdeményeknek” és  
valóságos, önálló szóhoz jutó és látható nyomot hagyó „hagyományok-  
nak” a Tandori által történő leírása magában rejt a recepciós irodalomfel-  
fogás egyidejű elfogadását és felmondását: a hatástörténeti elképzelés  
egyirányúságát, irreverzibilis jellegét érintő kritikával él ugyanis az értel-  
mezés, amikor az irodalmi mű jelen alakjában megmutatkozó hatást a fel-  
táratlan múltbéli viszonyulás irányából feltételezi és regisztrálja, vagyis  
számos „mainak” kikiáltott nóvum kapcsán a motívum Szép Ernő kezén  
kikísérletezett jellegére utal és eredetére emlékeztet. De mintha maga is  
kétkelkedne e lappangó lírának ily széles olvasottságában és közvetlen su-  
galmazásában, valamint az irodalomtörténeti gondolkozás „kerekének”  
ilyesfajta visszaállításában, elmosva hagyja sok esetben a határt a költé-  
szeti párhuzamosságként fellépő jegyek véletlen egyezést sejtető, iroda-  
lomtudományos értelemben semmiképp sem genetikusan kódolt és a tör-  
téneti filológia eszközeivel is kimutatható rokonságai között. Talán a fen-  
tebbi magyarázó módszer mindenkor kétséges ajánlataitól visszaretentő  
belátás miatt, talán a Szép-mű lényegét idővel formai, technikai és temati-  
kai megújító hatásai helyett a jellegzetes, minden szövegen átütő művészi  
attitűdje, magatartása egységében fellelő szemlélet következtében, Tan-

---

36 Tandori Dezső: *Újabb költészetünk kezdeményei és hagyományai Szép Ernőnél*, In. Dunatáj 1984. augusztus [VII./3.], 42.

dori idővel elszakadva a költészettörténeti okfejtések partikuláris és szakmailag mégiscsak indokolható diskurzusától, a magyar- és világirodalom tágabb környezetében keresi és találja meg immár Szép legközelebbi szellemrokonságának – olykor maguk az említett illetők előtt sem ismert, elismert – szálait: „Szép Ernő etikája, ha szemernyit figyelünk, visszatér (mit visszatér! valami ugyanolyanos forrásból feltör) Ottlik Géza regényének, az *Iskolának* némely alakjaiban és viszonylataiban. A szétszakított emberi összetartozás költője Szép Ernő, s kell-e lényegesebb téma?”<sup>37</sup> Se szeri, se száma a Szép Ernő ritka produkcióját, költészeti mutatóványát a tágabb művészeti nyilvánosság ismert eredményeivel összemérő és azt rendre súlyosnak, megérdemelten elsőrendűnek elismerő Tandori-jegyzeteknek, miknek analógia-kereső, -előállító gondolatmenetei fejlődésében, ha valamely haladás logikáját, egységes nézetét követeljük, leginkább csak a felsőfok elismerését aktuálisan megjelenítő irodalmi-művészi nagyság hordozóihoz való hasonlítás ismétlő műveletében leljük fel, s idővel mind kevésbé az adatokkal indokolt, tényleges kapcsolattételezés argumentatív szigorúságában: „Ahogy hirtelen nekem ő »bejött«, azt éreztem, nem, hát nem... megvan a világ, valami helyen egy ilyen költészettel megvan a teljes világ, a teljes költészet, a teljes az-hogy-ember, megvan Szép Ernőnél, mint... Shakespeare-nél, Homérosznál... ilyen nagyoknál.”<sup>38</sup> A nyugati kánon legnagyobbjaira, alapítóira való hivatkozás nyilván nem a világirodalmi folyamatban való részvétel, a hatástörténeti sikerességben mérhető jelentőség alapján kínálja a magyar poéta-szerző nevét a névsor kiegészítő tagjául, hanem annak a Tandori által makacsul ismételt, éppen a modernizmus esztétikai alapvetéséből ismerős követelménynek a teljesítése, teljesíthetősége okán, mely a műalkotásnak, tehát a nyelvi fikcióként létrejövő világnak és az élet komplett formában elgondolt, transzcendens értelmezést hordozó, kiegészült alakjának egymásra vetítését elgondolhatónak látja, lehetségesnek és művészi üdvöt szolgálónak mutatja be. Tandori ugyanakkor, a bemérést szolgáló irodalomtörténeti kontextualizálás ezzel ellentétesnek látszó módszerével vállalkozik olykor a nagyon is komolyan vehető, konkrét megfontolásokat ajánló új-

37 Tandori Dezső: „De kár...”, *hogy máig sem ismerjük fel* (Szép Ernő költészetéről), In. *Kritika* 1982/7., 13-14.

38 Tandori Dezső: *Szabadiskola* (5.) Szép Ernő-kettős, In. *Jelenkor* 1992. április, 326-339.

ratudatosítás, újragondolás – olykor provokatív felhangokra is kényszerülő – kezdeményezőjének szerepére. E szükségszerűen mindig összehasonlító jellegű vizsgálatokban megmutatkozó tevékenységnek pedig mintha alapfeltétele lenne az irodalmi rendszerrel és annak megszemélyesített figuráival, életrajzaival való oppozicionálás aktusa, egy olyasfajta kontraszt-anyagként szolgáló ellen-életműnek, ellen-teljesítménynek az emlegetése, mely a Szép-partitúra végre kiénekelte és felhangzó dallamai mellett a halványabb, de hasonló hangzás példájával szolgál, s mely Tandori kiforrott vizsgálataiban szinte mindenkor a Kosztolányi-corpus kritizált, mert demokratikusan kritizálható példájában ismerhet magára.<sup>39</sup> S ahol lehetséges és megtörténik a konkrét egymás mellé állítása Szép és Kosztolányi verseredményeinek, jellemző megoldásainak, ott rendre a Szép Ernő-féle verzió kerül ki győztesen, elsőként a képzetes versenyből: vagy a költészet fejlődését időbeli rendjében helyreállító és megpillantó, az eszközök gazdagodásában egyértelmű előrelépést felismerő gondolkodás szellemében<sup>40</sup>, vagy pedig az ennél nehezebben mérhető és kevesebb pozitív fogódzót tartogató esztétikai megítélés kritériumai szerint<sup>41</sup>.

Szólnunk kell továbbá egy olyan jelenségről – a Tandori-féle Szép Ernő-kép mind személyesebbé váló<sup>42</sup>, némely vélemények szerint a kívül-

39 Tegyük azonban mindjárt hozzá, hogy a Kosztolányi-költészetnek a Tandori újabb írásaiban rögzített, egyértelmű rajongást és elismerést jelző státuszaig hosszú és kalandokkal teli értelmezői út vezet, melynek fordulatai – ha nem is minden ponton, de sok esetben – megfellelthetők és összeolvashatók a Szép-olvasás aktuális eseményeivel. Szemléltetésül: Tandori Dezső: *A Kosztolányi-líra kikezdhettlensége*, In. Tiszatáj, 2001. február, 39-48.

40 Ld. „Kosztolányi ezt írta: »Jaj, minden oly szép, még a csúnya is...« De ezt ő a harmincas években írta, és Szép Ernő – s ez némiképp számít, bár ők mindketten ugyanannál a kerek asztalnál ülnek – húsz évvel korábban.” Tandori Dezső: *Alig valami Szép Ernő „Sok minden”-éről*, im. 462.

41 *A Milyen jó nekem lefeküdni* című Szép Ernő-vers kapcsán olvashatjuk Tandori alábbi, a verset különböző Kosztolányi-darabokkal összevető megállapítását: „Szép Ernő egy fokkal messzebbre ér talán, hiszen nem kell neki szélsőhelyzet, elég neki az emberi meglét felfoghatatlanja... amit szinte meg se lehet érteni!” Ld. Tandori Dezső: *Még szép...!*, In. Uő: *Meghalni késő, élni túl korán* (Egynyári vakjátzsma III/1.), Magvető Kiadó, Bp., 1988, 159.

42 Efféle nézetet képvisel az eddigi legteljesebb Szép Ernő-monográfia szerzője, Vida Lajos is, amikor Tandori Szép-olvasásának változó szempontrendszerét a megfogalmazások műfaji átalakulásával (a tanulmánytól az esszé, majd a regény felé vezet Tandori útja

helyezett írói önarckép<sup>43</sup> funkciójában értékelhető karakteréről -, amit a megvizsgálás és olvasás módszerei között elsokasodó, elfogultságra és mozdíthatatlan előfeltevésekre alapozott vélemény kitárgyalhatatlanságában, idővel a vita elől is elzárkózó, izolációs gesztusaiban regisztrál a szakkritika. A tudományos igényű magyarázat külső, formai ismertetőjeveitől való idegenkedés, a mértéktartó stilisztikának és mérlegelő szándékának a '70-es és korai '80-as évek esszéiben megfigyelhető elvetése nemcsak a Széppel foglalkozó írások, de az egész későbbi Tandori-életmű tekintetében is helytálló megállapításnak tűnik. Mindebből azonban bajosan következtethetünk Tandori irodalmi, irodalomtörténeti tárgyainak, valamint az őket regisztráló olvasásnak olyan átváltozására, mely minden korábbi, „egzakt” módon meghatározott funkciójuk, értelmezett alakjuk ellenében a továbbiakban csak egyetlen megfelelési szerepet, jelesül a szisztematikus (magánmitológiát kialakító) művészi gondolkodásban való részvétel lehetőségét hagyja meg s ezen elv minél teljesebb érvényesülése érdekében veszni hagyja az egyes nevekhez kapcsolódó közérdekű tudomásokat és korábbi feltérképezéseket. Tehát azon összehangoltnak tűnő művészi események és választások, melyek a Szép Ernő-alaknak és -műnek a Tandori esszén, -tanulmányon túli (sőt, azon kívül tán termékenyebb) költészeti, prózapoétikai hatékonyságát és aktualitását jelzik, s melyek a Szép- és ráépülő Tandori-mű közötti - akár szó szerinti - megfelelések formális struktúráiban öltének testet, Szép Ernő művészetét, szövegeit egy másik életmű legfontosabb szereplői közé emelve (ugyanakkor szinte legritkább esetben teszik ugyanezt a szövegtesttől elszakadó szerző alakjával!), csak egyrésztől olvashatóak az irodalomtörténeti elbeszélés fikcionalizálásaként, de legalább ugyanakkora - ha nem nagyobb joggal - tekinthetünk rájuk úgy, mint a választott - irodalmi - tárgyaival szemben újfajta távolság telepítésére kész elbeszélő tervére, a figuralitás szövegbéli mozgatóit, a leírás rejtett antropomorfizmusát a tüzetes, aprólékos megfigyelés által az (újra)olvasás és értelmezés folyama-

---

eszerint), egyértelmű „szubjektivizálódási” folyamatként mutatja be. Ld. Vida Lajos: *Szép Ernő-könyv: Szép Ernő élet- és pályarajza*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 2007, 259.

43 L. Bedecs László: *Beszélni nehéz* (Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről), Kijarat Kiadó, Bp., 2006, 189.

tához közelíteni vágyó (hermeneutikai) világviszony létesítésének kísérletére<sup>44</sup>.

Nehéz ezt az esztétikai és művészetfönetomenológiai értelemben megtermékenyítőnek mondható, közvetett hatást elválasztani attól az egyenesebbnek tűnő viszonytól, mely Tandorinak a '90-es évek elején a kispóza<sup>45</sup> és a dal területén jelentkező megújulásában mutatkozik, s melynek hozzákötése a tipikus Szép-féle megszólalás és műfaji hierarchia eredményeihez, a publicisztikus, tárca-terjedelmű és – igényű nyitottság kezeléséhez, illetve a dallamot felértékelő vers felfogásához már egy saját, korábbi dogmákat megkérdőjelező kíváncsiság jelentkezésének, részlegesen lezárt véleményeken való túllendülésnek, rekontextualizáló merészségnek is tűnhet. Tandorinak *A dal változásai* címen az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészkarán előadott, közelebbről a *Vagy majdnem az* című kötetre, a Tandori-líra váratlan (kritikai) újjászületését, recepciós aktualizációját jelző lírai anyagra irányuló (ön)kommentárjai is fontos helyet szorítanak ki Szép Ernő, a dalszerző számára. Az évtizedek, változatos szempontok és az irodalmi állapotváltozás sokszori próbáját kiálló ra-

---

44 Ily módon lép elő egy Tandori-színmű főszereplőjeként a *Magányos éjszakai csavargás* című poéma (Tandori Dezső: *Mint egy elutazás*, In. Uő.: *Mint egy elutazás*, Magvető Kiadó, Bp., 1981., 297-341.). Hasonló módon épül be az ismert Tandori-féle szövegviszonylatok és motívumrendszer környezetébe a szinte teljes Szép-költészet a *Még szép...!* és a *Még (mindig) szép...!* című munkákban, melyek a szerző *Egynyári vakjátzsma* című tervezett regénytrilógiájának I. és II. kötetében kaptak helyet. S talán ide sorolhatjuk a '80-as évek tervezett verstrilógiájának (Celsius, 1984, *A megnyerhető veszteség*, 1987) naplóvers-szerű, napi bejegyzéseket és aktualizációkat a Szép Ernő-tárcai irodalom legjobb pillanataival keverő ciklusait, sajátosan hibrid autoritású darabokat eredményező átiratait. A Tandori-féle versdokumentum és a Szép-publicisztika közötti találkozás alapja valószínűleg az a rendkívül tágran értelmezett új(don)ság-kritérium, mely éppúgy megfeleltethető a mindennapjait élő, figyelmes lény választásainak, mint az ugyane feladatra művészi programot alapító professzionális élő, az író világának: „[Szép Ernő] tudósító volt, újságot írt a szó leggyönyörűbb értelmében, olyképp, hogy rá bírt jönni: újság, vadonat-újság minden.” Ld. Tandori Dezső: *Utószó a válogatáshoz*, In. *Járok-kelek, megállok* (Szép Ernő válogatott művei), Vál., szerk., utószót írta: Tandori Dezső, Kozmosz Könyvek, Bp., 1984., 317.

45 Címeek hosszú sora helyett álljon itt néhány Szép Ernő művészetének tiszta hatását mutató rövidcikk, Tandori-tárca: *Bocsánat* (Beszélő, 1993. február 20.); „...a lemondás térdei elé...” (Beszélő, 1993. május 1.); *Madár módra tudós szemökből* (Beszélő, 1993. október 9.); *Ki látott engem?* (Beszélő 1994. március 24.); *Szép Ernővel csúnyán bánni?* (Beszélő, 1994. október 13.)

gaszkodás már végképp el kell, hogy tántorítsa e kapcsolat felszínes értelmezőjét attól, hogy valamely konkrét funkció – pl. a félhosszúvers szerkesztetlen magyar hagyománya – vagy rövid úton kielégülő művészi szükséglet szempontjából ítélje hasznosnak vagy gyümölcsözőnek Tandorinak a Szép művére összpontosító, magános figyelmét. „Szép Ernő hatásai nélkül olyan líra, melyet én maximálisan érvényesnek, s nem csak jelesnek, kitűnőnek, mívesnek, fontosnak stb. tarthatok, nem létezik. Ezt az elemi tényt többször próbáltam bizonyítani; látom, nem sok sikerrel.”<sup>46</sup> S ha a magyar költészettörténet rendkívüli maradandóságot képviselő, az utóbbi évtizedek megújuló kísérletei nyomán is csak kisebb – de nem jelentéktelen – módosításokra hajlandó rendszerének Tandori kitartó véleményétől elzárkózó, közömbös reakcióit nézzük, valóban kudarcot emlegethet az irodalmi emlékezet ébresztgetője. Ha viszont a '70-es évek végén magát újra észre vétető, nagyobb arányaiban a '80-as években mutatkozó s igazán észlelhetővé a '90-es évek megnövekedett irodalmi nyilvánossága által váló Szép-olvasás javuló eredményeit tekintjük, mely a szövegkiadások, újabb válogatások, a kritikai kommentárok számának gyarapodásában és a szerzői név ismertségi fokának egyértelmű javulásában szemlélhető, valószínűleg felbecsülhetetlen, bár valójában pontosan felmérhetetlen is az a haszon, amivel Tandori Széppel kapcsolatos figyelemfelhívásai járultak hozzá az írói portré jelen formájának kialakulásához.

A Szép-műnek mint egyetemes művészi távlatot jelölő és mindenkor radikális esztétikai hozzáállást kínáló szövegegyüttesnek az olvasása irányítja Tandori olyan újabb, „tartalom” és „forma” híján keletkező, csupán a lét-evidencia alapelvárásának megfelelni kész műveit, mint *Az evidenciátörténetek* (1996) vagy a *Kész és félkész katasztrófák* (1997). Tandori beszédében a szándéktalanság erős szándéka és a spontaneitás tervezhetőségének paradoxona, mint minden elképzelhetően ép mű egészét veszélyként érintő, ezúttal formai-művészi kihívást jelentő tulajdonságok mellett a teremtetten-teremtődő, vagyis mondatról-mondatra identitását alakító és ezt az alakulást mégis egy lezárult egyéniség biztos kontrolljával szemlélő én a világot megjelölő néhány biztos pont egyikeként éppen a Szép Ernő-élményben való teljes feloldódás, ön-semmisülés vágyát tart-

---

46 Ld. Tandori Dezső: *Szép Ernő* / „Néked szól...”, In. *Uő: A dal változásai*, ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Anonymus Kiadó, Bp., 1994., 37.

ja meg. A kommentáló hang, az értelmező én megfelelőjeként (az újkori értelmezéskultúra cogito-jának reprezentánsaként) olvasott textuális alakzat – mely az én kijelölésével szinkron módon a mindenkori másik ettől elhatárolt, leválasztott figurájára is javaslatot fogalmaz meg – az újabb Szép-olvasatok többségében a vizsgálat alá vont szövegi örökséggel szemben felfüggeszti aggályos különállását, önállóságát, s a vélemény vagy esztétikai magyarázat eredeti formájában önmagát kódolva bemutató egzisztencia helyett a kíséret, az értékelésmentes ábrázolás, az animáció lemondó gesztusaitól testesül meg. Tandori e szövegeiben már egy olyan szövegi „testvériség” vagy „közelség” keletkezéséről tudósít, mely az értelmező és értelmezett mű kapcsolatán, meghaladhatatlan kettősségén túl, az irodalmi olvasás örök utópiájaként konstituált egység te(le)ológiáját célozza meg: „Elemzés vagy sem, ebbe a könyvbe pont ide illik a vers, olyan ez, mint mikor szent szöveget is felolvasnak, s aki a szertartást cereb, bocs. celebrálja, a maga csacskságait mondja utána. Ez a celebráló vagyok én, a Szöveg maga: Szép Ernő.”<sup>47</sup> Tandori, aki Széppel kapcsolatos újabb nyilatkozatokban már e bejelentett viszonyulást kész tartásként értő, gyakorlott formákban ragaszkodik a nagy idol mögötti háttérben maradásához, mind jobban megelégszik a Szép-szövegek újraközlésének, megosztásának feltámasztásként/elevenítésként értett alapművelétével, melyekben a bemutatás pusztán tett-szerűsége, gesztikuma dominál, s mind kisebb szerepet játszik a kommentáló, értelmező külső hozzájárulás literális elvárása.<sup>48</sup> S hogy a szövegi jelenvalóság hagyomá-

47 Ld. Tandori Dezső: *Kész és félkész katasztrófák*, im. 153.

48 A magyarázattól visszavonuló és az idézés szövegbeli súlyát megnövelő Tandori-beál-lítódás 2000-es évekbeli, esszéiben megfigyelhető előretörésére számos példa lenne fel-hozható, ezúttal csupán a témában képzetes végszóként is értelmezhető legújabb könyv-eljárását említeném meg. A bevallottan csupán ismerkedő, az életműbe bevezetést kereső nagyobb közönséghez szóló munka a szövegi szemléltetésekkel szembeni tartózkodó helyzetben, általában a *Közbevetés* cím alatt jelzett betétértékű megjegyzésekben juttatja csak szóhoz a kommentátor, válogató, szerkesztő szerző személyiséget. Tandori Dezső: *Szép Ernő* (A titkos világtipp), Szalamandra Könyvek, Pro Die Kiadó, Bp., 2008 A Szép Er-nő-szövegnek a kommentár-értékű kísérőirodalomtól mentes, immanens értelmezést tar-talmazó szuperszöveggént való státuszára nézvést ugyancsak árulkodó lehet, hogy az utóbbi évek két, rendhagyó költészeti aspektusokkal élő, a vendégszöveget válogatott jel-formánsokkal minimális szinten átformáló kísérletének alapja ugyanaz a jól ismert Szép Ernő-szöveg, a *Néked szól*. Ld. Tandori Dezső: *A múlt idő jele a td, ttdt*, In. Jelenkor 2007. ja-



nyos alakjától való eltávolodás után milyen lehetőségek nyílnak még a Szép-művel való kívánt közellét kialakítására? Talán, hogy a „Szép Ernő voltam” legendás, önértelmező mondatának mintájára és biztatására a beszélő előttünk hajtsa végre a névvel jelölhető önazonosságtól való szabadulásának maradék-mozdulatát: „mintegy »T. D.-voltam«.”<sup>49</sup> Ezzel, lehet, hogy kiiratkozik a szubsztanciális értelmű jelölő, a szerzőnév hatalma és elvárása alá rendelt modern irodalom mérvadó „iskoláiból”, de egyúttal beiratkozik abba a szabadiskolába, költői kollokviumra, mely mai látszat szerint csakis Szép Ernőnek és a szép ernői poétika befogadó és a kölcsönös megértés fontosságát sugalló szemléletének köszönheti, hogy a negatív öntételezés eme szomorú, hosszan véghezvitt Tandori-féle csodája nyomán nem a személytelenség fosztott univerzumában, hanem egy új, lényegibb létesülésnek vonzásában találja magát. S hogy aki előbb még úgy mutatkozott: „Szép Ernő lettem.”<sup>50</sup> - a „Voltam én is?”<sup>51</sup> természetes kételyén megkerülve - ekképp térhet végképp magához: „Szép Ernő voltunk.”<sup>52</sup>

**A tanulmány a TÁMOP-4.2.1/B-09/1/KONV-2010-0005 azonosító számú, „Kutatóegyetemi Kiválósági Központ létrehozása a Szegedi Tudományegyetemen” című projekt keretében, az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap társfinanszírozásával valósult meg.**



nuár; Uő: *Utalás egy megjelent könyvre* (Téma: Szókratész védőbeszéde, változatok), In. Palócföld, 2008/5-6. szám

49 Ld. Tandori Dezső: *Szabadiskola* (5.) Szép Ernő-kettős, im. 327.

50 Ld. Tandori Dezső: „Szép Ernő voltam”, In. *Világosság* 1997.[XXXVIII. évf.]/ 9-10. szám (Régi magyarokról mai magyarok), 144-155.

51 Ld. Tandori Dezső: *Még (mindig) szép...?!*, In. Uő: *Egy regény hány halott...?* (Egynyári vakjátzsma III/2.), Magvető Kiadó, Bp., 1989, 107.

52 Ld. Tandori Dezső: *Enyhíti a fáj(dal)? Gyorsítja a gyógy?*, In. *Irodalmi Jelen* (irodalmijelen.hu) 2010. 09.17.

## „SZÉGYELLEM, HOGY KORTÁRS VAGYOK”

KÉPZŐMŰVÉSZETI MŰALKOTÁSOK LENYOMATA MÁRAI SÁNDOR ÍRÁSAIBAN

A dolgozatom címében található idézet („Szégyellem, hogy kortárs vagyok”) Márai Sándor *Napló 1968-1975* című kötetéből való. A teljes napló-bejegyzés, melynek végén az idézett félmondat áll, a következőképpen hangzik:

Valahányszor eljövök az Ufficiből, a Signoria egyik kávéházának teraszán, a pincér elem állítja a mérges-gőzös feketét; émelygést érzek... Az émelygést a pillanatnyi felháborodás okozza, – az undor, hogy egy világban kell élnem, ahol művészetnek merik nevezni azt, ami nem más, mint perverz tagadása, felbontása, torzítása mindennek, amit ember valaha képzelt és alkotott. Émelygés, mert egy világban élek, ahol az Uffici és más hasonló termek még őrzik az emberi alkotó szellem felső energiafokának bizonyosságait – de ugyanakkor recseg a világban a gépi láрма, melyet zenének neveznek; képek helyett eszelős vagy kaján mázolványokat mutogatnak és nagy fene tudós könyvek komoly képpel bizonygatják, hogy ez „művészet”; könyveket írnak, melyeknek egyetlen sorában sincsen teremtő áram. Émelygek, mert felháborít, hogy mindez lehetséges, mert egy nemzedék eltűri, hogy a Szellemet és a Művészetet kontárok és kupeczek balekfogó értelmetlenséggel helyettesítsék, a konformizmus és a nihilizmus terrorja elől menekülő ember számára megmaradt utolsó menedéket, a művészetet, – ahogy Schopenhauer száz év előtt meghatározta, – elrondítsák. Valahányszor kilépek az Ufficiből és lekászálók a palota lépcsőin, szégyellem, hogy kortárs vagyok.<sup>1</sup>

Márai művei elszórtan (nem csak a *Naplók*) nyilvánvalóan nagyon sok hosszabb-rövidebb, tollhegyre szúrt, vagy épp bővebben kifejtett utalást tartalmaznak általában a képzőművészetre, illetve külön-külön egyes alkotókra és vizuális műalkotásokra vonatkozólag is. Ezeknek az utalásoknak a rasztere néhány helyen sűrűbb; jelen írásban ezen szemelvények közül szeretnék néhányat elemezni, uralkodó választási szempontomként

---

<sup>1</sup> MÁRAI Sándor: *Napló 1968-1975*, Helikon, Bp. 2001., 169.

a reneszánsz, kisebb részben a barokk festészet, és a valamivel később élt Francisco de Goya műalkotásaira vonatkozó megjegyzéseket emelve ki.

A fentebb teljes terjedelmében idézett bejegyzését 1973-ban, Firenzében írta le Márai, amikor feleségével Bécsből érkeztek Toszkánába. Az egyik elemzendő szövegegyüttes tehát a *Napló 1968-1975* című kötetből és Firenzéből való; a másik a *Napló 1958-1967*-ből<sup>2</sup>, közelebbről 1963-ból és Madridból; a harmadik szemelvény sokkal korábbi, az 1936-ban, tehát még Magyarországon, a *gutgehende schriftstellerei* időszakában megjelent *Napnyugati őrárat*ból.

Hadd kezdjem az elemzést ez utóbbival, egyrészt az életművön belüli időrend betartása miatt, másrészt mivel Márai itt viszonylag hosszú terjedelemben az egységes szövegtesten belül egyetlen képpel foglalkozik, így a későbbi, sokszor meglehetősen elliptikus és fragmentált jellegű naplóbejegyzések mögé is egységes gondolati háttér rajzolható a szemelvények közötti gondolati megfeleltetések által.

Ez az egyetlen kép az Albrecht Dürernek tulajdonított *A festő apja* című munka. A múzeumi katalógus a festményt 1497-re datálja, 51 x 40,3 cm-es, olaj, tábla. A *Napnyugati őrárat* tanúsága szerint a kötet szerzője a művet jó ismeri: „van itt egy kép, a szomszéd teremben, amelyhez személyes közöm van, s a tetejébe sürgős beszélnivalóm vele.”<sup>3</sup> Ez a személyes beszélnivaló bontakozik ki lényegében egy prózában írott ekfrázisként a következő oldalakon.

Ha a jelenkori, frissített múzeumi katalógusra hagyatkozunk, a kutatás jelen állapota szerint a kép attribúciója erősen kérdéses; a festményt I. Károly angol király Nürnberg városától kapta ajándékba, Dürer egy kisméretű önarcképével együtt 1636-ban. A képek így kerültek a brit királyi gyűjteménybe, majd lettek onnan eladva I. Károly 1649-es kivégzésekor. Az önarckép a spanyol királyi gyűjteménybe került, ma a madridi Pradóban található.<sup>4</sup> Szerzőnk a már hivatkozott *Napló 1958-1967* egyik madridi bejegyzésében Dürer nevét és az *Önarcképet* is megemlíti, anélkül, hogy bármilyen módon visszautalna a *Napnyugati őrárat*ban hangsúlyos szerepet kapó apa-portréra. A *Napnyugati őrárat*ban sem utal direkt

2 Uő., *Napló 1958-1967*, Helikon, Bp.

3 Uő., *Napnyugati őrárat*, Helikon, Bp. 2004., 103.

4 vö. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/the-painters-father>

módon az apaportré ikerképére, az *Önarcképre*; annak ellenére, hogy a Dürer-apaportré kapcsán, mintha csak tükörbe nézne, lényegében a mindenkori nyugati polgár önnön-arcképét csodálja és magasztalja föl, így indirekt módon londoni gondolatmenetének nagyon is részét képezi a Madridba került önarckép.

Márai londoni Dürer-ekfrázisának súlypontja és hangoltsága kevéssé magára a festményre, sokkal inkább a magyar író egyéb műveiben, illetve különösképpen főműveiben nagy alapossággal megfogalmazott társadalmi eszmény apoteózisára irányul. Amely társadalmi eszményhez a Magyarországról emigrált, így a Közép-Európai polgári közegből kiszakadt író lényegében utolsó leírt soráig hű maradt, és amely művészeti ízléssé átkonvertálva a madridi és firenzei sorok háttérében is fölsejlik történelmi időtől és földrajzi helytől lényegében függetlenül.

Márai a londoni képtár-részlet nyitányában így fogalmaz, mielőtt rátérne tulajdonképpeni tárgyára:

Képek között mindig elfogódottan járok, már csak azért is, mert nem értek a képzőművészethez. Viszonyom a képekhez teljesen és felelőtlenül szubjektív; csak azt értem, amit közvetlenül és nagy erővel mondanak nekem, s mert tudom, hogy messziről, a lélek csodálatos múltjából érkeznek, messzire hatnak, s van valamilyen tárgyilagos, személytől és időtől független mondanivalójuk, melyet én, sajátos süketséggel, nem hallok meg és tudok a magam nyelvére lefordítani: óvatos és tiszteletteljes távolban maradok. De ami hozzám szól, azt megértem. S ami polgári ebben az angol művészetben, ami a hollandus polgárságtól örökölt, s ami nem a szó divatos értelmében, hanem mélyen és oldhatatlanul angol polgári individualizmus benne, azt megértem... Amit Turnerben szeretek, az a fény és az angolok szemérmes regényessége, ahogy polgári módon odaállnak csoportnak a természet deklamáló díszletei elé; amit Gainsborough-ban szeretek, ami Reynolds képein személyesen szól hozzám, ez a különös, jellemes, megnemesedett angol polgárság, ez a szépítő és idealizáló szándék nélkül való hűség.<sup>5</sup>

A sajátos gellert, amellyel ezen bevezető után az író a könyv Dürer-részletében már a kezdet kezdetén eltéríti ekfrázisát annak tulajdonképpeni tárgyától, illetve ennek a gellernek a reflektáltságát húzza alá az a tény, hogy Márai rögtön, a külön bekezdésben és kurzívval kiemelt műcím után – *The Painter's Father* – az általam fentebb röviden ismerttetett művé-

---

5 *Im.*, 103.

szettörténeti tényekre azokat sajátosan parafrázálva utal. A Dürer-kép kérdéses autenticitására a szerzőség megkettőzésével válaszol: Dürer egy korábban az apjáról festett portrét másolt le úgymond *kedvtelésből*; mely másolat eredetije aztán később elveszett.

Innentől kezdve Márai a kép kétes szerzőségétől lényegében el is tekint, és a továbbiakban alapként funkcionáló tényként kezeli, hogy a londoni National Galleryben látható Albrecht Dürer-festményen a festő, Albrecht Dürer Magyarországról kivándorolt édesapja látható.

A múzeum katalógusából kiderül, hogy a Márai által leírt képet később valóban tovább másolták; három korabeli másolata ismert. És bár a vitatott autenticitás mellett szólna a tény, hogy a meglévő változatok közül művészi minőségével messze kiemelkedik a National Galleryben látható festmény, a kép felületének kivitelezése korántsem egyenletes. Az egyik lehetőség tehát, hogy a kép bizonyos részleteit, így a mű legfontosabb elemét, az arcot, maga Dürer, más részleteit, és elsősorban a háttér, mely a nürnbergi mester más munkáihoz képest valóban odakentnek tűnik, nem Albrecht Dürer festette. A jelenleg legérvényesebbnek tűnő álláspont a következő: a londoni kép egy elveszett eredeti Dürer-másolata, valószínűleg a tizenhatodik század második feléből.<sup>6</sup>

Ha egy gondolat kísérlet erejéig a huszonegyedik század eleji konceptművészet szemszögéből nézzük a képet, és elfogadjuk, hogy a magas művészi nívón megvalósított részeket hitelesítő bizonylatként tekintve ezek a részletek származnak Dürer kezétől, mint például az idős férfi arca és feje, akkor mindebből következően akár úgy is tekinthetjük az elmázolt, és a kép többi részénél sokkal rosszabb állapotban fennmaradt háttér, mint a lényegesnek a lényegtelenről, az unikálisnak az esetlegestől való elválasztására tett időtlen művészi gesztust.

Gondolat kísérletem a rutin részleges allegóriájaként arra is irányul, hogy bár a Dürer-kép kapcsán egyszerinek és őszintének tűnhet a *Napnyugati őráratban* ekfráziszként megfogalmazott *Egy polgár vallomása*, ha kritikailag közelítünk a szövegrészlethez, a polgár apoteózisának zsurnaliszta rutinosságán túl a választás tendenciózussága is zavarba ejtőnek tűnhet. Ha összevetjük a firenzei és madridi szemelvényekkel, Európa egyik leggazdagabb képtárából, a National Galleryből az egy Dürer-port-

6 vö. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/the-painters-father>

ré mellett Gainsborough és Reynolds - vagyis az angol polgári jólfészültség, ha a madridi részlet Goya-elemzései és a firenzei reneszánsz művészetét a csoda allegóriájával jellemző másik két szemelvényem felől olvassuk újra a londoni részletet.

Felidézve a *Föld, föld!...* nevezetes jelenetét, amelyben az író a szétbombázott krisztinavárosi lakásának romjait szemrevételezve, és onnan lekászálódva sajátosan megkönnyebbül, emlékezhetünk, a megkönnyebbülésre utólag úgy reflektál, hogy a polgári író polgári életkörülményeinek felszámolódásával az írásnak, mint performatív polgári aktusnak az időnkénti menthetetlen karikatúraszerűsége is fölszámolódott.<sup>7</sup> Mindennek tekintetbe vételével a Dürer-képleírás ürügyén az európai polgári eszmény apoteózisaként megfogalmazott zsurnaliszta-felhangú szövegrészletben sem eshet nehezünkre felfedezni az utólag a szerző által is olyanmilyre kárhóztatott *dallamos Márai-hangot*, melynek kiiktatása életművéből az 1948-as, végső emigrációjának egyik deklarált célja volt korabeli naplójegyzeteinek tanulsága szerint is.

Adott a biográfiai adat, miszerint a nürnbergi festő amúgy nemesi származású apja Magyarországon született, Gyula mellett, egy Ajtós (Ey-tas) nevű faluban, mely falu lakói szarvasmarhák és lovak tenyésztéséből éltek, és ahonnan az apa Gyula városába került egy aranyműves műhelyébe inasnak, majd miután kitanulta a mesterséget, vándorolt ki Nürnbergbe, tehát Kelet és Nyugat viszonylatában pont fordítva járta meg az utat az aranyműves (Goldschmied), mint Márai ősei (eredeti néven Grossschmidt) Szászországból a Felvidékig.

„Ez az ember nekem különösen ismerős” – mondja Márai Sándor a megfestett Ajtósira. És:

Az apa, akit a fiú ilyen áhítattal, igen, ilyen kegyetlen bátor kíváncsisággal festett meg, mintha egy lélek, egy örökség titkát motozná, mintha választ keresne egy könyörtelen kérdésre, a törvényre, amely betelt fölötté, a marhapásztorok unokája, a művész fölött – az apa ünnepélyesen és szemérmes, kissé megriadt méltósággal bámul a képen. A középkori ember nyilvános magatartása mindig kissé szerepszerű – egy kissé a céh nevében áll ott, az osztály nevében, már polgár, már jogai vannak, már helytáll valamiért.<sup>8</sup>

---

7 vö. MÁRAI Sándor, *Föld, föld!...*, 103.

8 *Im.*, 106.

Ez a fajta kissé szoborszerű helytállás, amelyet a képen látható férfire ráolvas, lényegében ugyanúgy jelen van Márai londoni Dürer-ekfrázisában is.

Az általam kiválasztott másik szövegegyüttes, a madridi, majdnem három évtizeddel később keletkezett, mint a *Napnyugati őrárat*. A naplók „ekfrázisai” jóval rövidebb és kontextusukban is fragmentáltabb szövegek, mint a fent elemzett regényrészlet; ezért jelen írásban a *Napló*-ból választott szövegek szerepeltetésével célom sokkal inkább a londoni regényrészlettel való ütköztetése azoknak, semmint tágabb, a Márai-naplókban bűvópatakszerűen megképződött kontextusuk feltérképezése, vagy a szövegekhez kapcsolódó vizuális műalkotások kimerítő elemzése.

Fölösleges volna itt lajstromozni, 1963-ra életkor és életpálya tekintetében mi mindenben van túl Márai; mindenesetre a budapesti *jólmenő írószágon*, és a *dallamos Márai-hangon* mindenképpen. A 1963-as madridi naplórészletnek a központi művészfigurája Francisco de Goya.

Az általam kiválasztott másik szövegegyüttes, a madridi, majdnem három évtizeddel később keletkezett, mint a *Napnyugati őrárat*. Fölösleges volna itt lajstromozni, 1963-ra életkor és életpálya tekintetében mi mindenben van túl Márai; mindenesetre a budapesti *jólmenő írószágon*, és a *dallamos Márai-hangon* mindenképpen. A 1963-as madridi naplórészletnek a központi művészfigurája Francisco de Goya.

Goya hatalmas méretű életművéből Márai két szegmenst emel ki: az egyik a *Dos de May* (mely helyes spanyolsággal *Dos de Mayo* lenne), vagyis a *Május másodika* című festmény, amelyet szerzőnk leírása alapján a *Május harmadika* című festménnyel azonosítunk; Márai itt tárgyi tévedést vét, hiszen Goyának valóban van egy *Május másodika* című festménye is, azonban a híres, minden *best of* művészettörténeti albumban fellelhető, a sortüzes kivégzést ábrázoló kép címe *Május harmadika*, *El Tres de Mayo*. A Goya-életmű másik szelete, amellyel szerzőnk foglalkozik, Goya rajzainak hagyatéka, egészen pontosan az 1963-ban a madridi Prado alagsorában kiállított négyszáz rajz, mely a hagyatéknak mintegy a felét kellett, hogy jelentse.<sup>9</sup>

„A híres kivégzési kép, a ‘Dos de May’ teatralitásából sugárzik a gyűlölet és a megvetés, amellyel Goya a francia forradalom Európáját

---

<sup>9</sup> *Im.*, 175.

nézte – az 'európai civilizációt', a gépies pusztítást, az '*Aufklärung*' és az enciklopédizmus, az 'európaiság' következményét."<sup>10</sup> Természetesen Márai itt indirekten és Goya, nem a maga nevében beszél, azonban választása jellemző és beszédes a londoni képleírás polgári optimizmusa felől szemlélve.

A rajzok jellemzésénél így fogalmaz: „Mindenkit megvetett, mindenkit kiszolgált.” „Minden rajza árulkodás és vádirat. A 'kollaboráns' Goya – három uralkodóházat szolgált végig, sunyin, kárörömmel – titkos fiókban őrizte ezeket a rajzokat; a háborús rémtettektől készült vázlatokat; az emberi szörnyetegről néhány ceruzavonással feljegyzett tanúvallomásokat.”<sup>11</sup>

Az egyik, ami szembetűnő ebben a leírásban, hogy nyoma sincs benne annak az élesen elítélő hangnak a *kollaboráns* Goyát illetően, amellyel az író a kommunista Magyarországon maradt szellemi embereket jellemzi egyéb írásaiban. A másik, hogy a közzé nem adott műveket őrző *titkos fiók* motívumával az eleven irodalmi életből kiszakadt emigráns író munkájának máshol is tételezett paradox jellegére is utal. Márai Goyája, mint a belső emigrációba vonult művész, kibén a gúnyos együttműködés és a belső ellenállás különös vegyülését már nem valamiféle utólag is könnyen újradefiniálható és átlátható morál pecsétje hitelesíti, hanem egyes egyedül a művész festményeinek és rajzainak művészi kvalitása.

Harmadik szemelvényem, a firenzei naplóbejegyzések még egy évtizeddel, kerek tíz évvel később készültek, mint a madridiak. Mint az *Egy polgár vallomásaiból* is tudható, Márai ifjúságának egyik meghatározó helyszíne volt a toszkán város; feleségével 1973-ban is ugyanabban a Piazza di Santo Spiritón található fogadóban szállnak meg, mint évtizedekkel korábban, még a második világháború előtt tették.

A naplójegyzetek tanúsága szerint a szövegrészletek beszélője Firenzében minden délelőtt az Uffici képtárba jár. Akárcsak a National Galleryben és a Pradóban, dokumentált választása itt is autonóm; bizonyos képeket keres fel, nem a múzeumot. Egyetlen jegyzetében, ahol konkrét festményeket is megad, a következő négy képet listázza: Botticelli *Prima-veráját*, vagyis *Tavaszt*, szintén Botticellitől a *Nascita di Venerét*, vagyis a

---

<sup>10</sup> *Im.*, 176.

<sup>11</sup> *Im.*, 175.



Vénusz születését, Michelangelo *Sacra famiglia*ját, vagy Szent családját, és Caravaggiótól a *Giovane Baccó*t, vagyis a *Fiatal Bacchust*.

A firenzei szövegek központi magyarázó fogalma a szemlélt műalkotások organizmusát, illetve elképzelt genezisének tekintve a *San Gennaro vére* című nápolyi Márai-regényből is ismerhető csoda-fogalom. 1973-ból, az Ufficiből idézem:

Elképzelhetetlen ez az energia-sűrítés, néhány teremben az Erő, mint egy atombombában a világpusztító, világteremtő energia." „Ami négyszáz éve előtt Toszkánában történt, nem logikus és organikus evolúciós pillanat volt, hanem valamilyen különös – talán a biológus Monod szerint elképzelt ‘kozmi-kus beütés’ – következménye, tehát csoda.”<sup>12</sup>

A négy listázott festmény mindegyikét röviden, csak egy-egy mondattal jellemzi Márai; szembetűnő, hogy nem kívánja mindenáron fölfejteti, szövegszerűsíteni a képek által ábrázolt figurákat és jeleneteket. Megállapításai épp csak a képek azonosíthatóságára szorítkoznak. A konklúzió nem is a festmények erőterében, hanem már a Signoria egyik kávéházának teraszán, a dolgozatom elején citált bejegyzésben hangzik el. A szemlélt festmények belső energiaszintjét nincs min megmérni, nincsen ehhez semmiféle érvényes társadalmi morál, etika, és a huszadik század második felében már érvényes képzőművészeti, vagy általában érvényes művészeti paralel sincs a Firenzében feketekávé kortyolgató beszélő szerint.

---

<sup>12</sup> *Im.*, 167.

## A MEZTELEN BOHÓC ÉS A PÓTTERV

*A MŰALKOTÁS STÁTUSÁNAK ALAKULÁSA TOLNAI OTTÓ KÉPZŐMŰVÉSZETI ÍRÁSAIBAN*

Soha többé nem térhet vissza az elméletek előtti, elveszett ártatlanság ideje, amikor a művészetnek még meg sem fordult a fejében, hogy szükséges lenne igazolnia saját létét, amikor még senki nem kérdezte, mit mond egy műalkotás, mert mindenki tudta (vagy tudni vélte), hogy a műalkotás mit tesz. Mostantól fogva viszont mindaddig, amíg ember él a földön, nem szabadulhatunk attól a föladattól, hogy érveket keressünk a művészet védelmében.

(Susan Sontag)

Nagyvonalúság, kompromisszum vagy – ha úgy tetszik – hiba felé halad Tolnai Ottó képzőművészeti tárgyú írásainak olvasója. Ha beszámolót, az alkotásokat értelmező, értő referátumot, közvetítést vár, csalódnia kell a szélsőségesen személyes hangvételű, illetékességükben néha bizonytalan, mégis önelvűnek, magánérdekűnek tűnő meditációk olvastán. Persze nem kell az előbbi elvárásokkal közelíteni e szövegekhez, nincs is olyan látványos hipertextuális utalás, mely ezt a konvenciót idézné meg. Így azonban kérdés, mi az, ami miatt éppen ezeket a benyomásokat szemlélgeti valaki, s nem valaki máséit vagy éppen magukat az alapul szolgáló műalkotásokat. Az irodalmi művekkel szemben támasztott elvárásokra, feltétlen kíváncsiságra és odaadásra, a tárgyilagosság követeléseinek felfüggesztésére: művészet intézményrendszerében immanens, műértői magatartásra emlékeztet a fenti kételyeken való felülkerekedés. Ily körökben az irodalmi fikciókon sohasem valóságosságukat, inkább valóságosságukat szokás számon kérni, ilyenkor pedig annál inkább műalkotás egy munka, minél kevésbé fontolgatjuk szavahihetőségének kérdését. Tolnai vizsgált szövegeinek e szempont szerinti ellentmondásossága kétségkívül a rendhagyó előadásmód következménye. Egyszerre több szerep, eltérő

státus megállapítására adnak ugyanis alkalmat. Az ártatlan szemlélő, a naiv, az impresszionista, valamint értő kritikus és az autonóm író általános, akár megnyilatkozáson belül is váltakozó megjelenési formái a tárgyalt írások beszélőinek. Ebben a felfordulásban zavar keletkezik az írás és a művészet mibenlétére és tétjére vonatkozó tapasztalatban.

## Retorika, magánretorika

A hagyományos (írás)művészet létrehívó és működtető elve: a beszédnek, az önálló megnyilatkozásnak a nyelvben kell formát nyernie. Ennek a beleilleszkedésnek a verbális megnyilvánulások esetében a retorika művészete/tudománya határozza meg a mikéntjét. Így vonatkoznak előírások a szónok utolsó feladatára, az előadás (pronuntiatio) technikájára is. Mivel az először leginkább a törvényszéken megjelenő rétorok munkája során nem lehetett kérdéses a beszélő személye, hogy kié az érvekkel alátámasztott mondandó, és kié nem, ezért a szónoklattannak a diszkréción, a szerepek, identitások elkülönülésére vonatkozó ismereteket is tartalmaznia kell. A római kifejezések görög megfelelője, a hüpokriszisz, éppen a felléphető és valamilyen módon kezelendő különbségekre irányítja a figyelmet. A „hypo-” és a „krinein” szóelemek számbavétele az elhatárolás nehézségeit állítja középpontba. Egy jó előadás erényének így az tekinthető, ha a szónokot hallgató közönség alig vagy egyáltalán nem gondol a hétköznapi gondok által megosztott figyelmű magánszemélyre, akihez az érveket felfüggesztő, elhomályosító, erejüket csorbító érdekek kapcsolhatók, csakis a törvényszéki jelenet „főszereplőjére”, a valamely hivatalt metonimikusan megjelenítő alakra, a szakemberre. Kizárólag a szöveg egyetlen adekvát megjelenési formája és maga a megjelenítő látható. Az előadáshoz hozzátartozik az előadó teste, mozgása, hangja, viselkedése, s így a produktum nem lehet azonos tartalmával, szövegével, azaz: pusztán vázlatával. Amikor Tolnai (néha előzetesen rádióban felolvasott) szövegeinek beszélői parabázisokat produkálnak, kiszólogatnak, illegetik magukat, elmerengnek, illetékességüket, alkalmasságukat, módszereiket firtatva, a legdurvább, leghatékonyabb rombolást viszik végbe az argumen-táción, amennyiben kérdésessé teszik, hogy mi eredetileg is tervezett ele-

me a megnyilatkozásnak, s hogy szerzőjük-előadójuk elégségesnek gondolja, vállalja-e azt vagy sem.

A fenti bekezdés eleji, széles ecsetvonású művészetleírás Michel Foucault-tól származik, egy olyan írásából, melyben a tilalmas viselkedési és közlési formák sorsáról, megítélésének alakulásáról elmélkedik. Itt kerül sor a legújabb kori művészet tárgyalására s annak kimondására, hogy „a XIX. század végén (körülbelül a pszichoanalízis felfedezése idején) az irodalom a saját megfejtésének elvét tulajdon beszédében írta le”.<sup>1</sup> Azt állítja tehát a francia filozófus, hogy a törvényszékeken már nemcsak az ott dolgozók és a kellőképpen képesített emberek megszólalásait vesszük figyelembe. A meghasonlott szakemberek és dilettánsok megnyilatkozásait alkalmi érvényű értelem- és ékesszóláseszmény jegyében is méltányolják és megfontolják. A parabázis történetének romantikus fejezete arról szól, hogy a beszédet tartók rámutatnak a hivatal hitelre érdemesítő színpadi kellékeire, de nem vetik le. A sajátos tapasztalat formába öntése, a tapasztalat rögzíthetetlenségének megfogalmazása végeredményben klasszikus retorikai eszközökkel, a nyelvben történik meg, a műalkotásstátust célozza. Amit Foucault a modernitás újdonságának lát, az az, hogy a benne megszólaló „szónokok” a hitelük igazolásául közbeiktatott önreflexiót is levette adják elő beszédeiket. Szerinte hitelességük szükség és elégséges biztosítékának éppen magán-vonatkozásait, hétköznapi viszonylataikat ezek kizárólagosságát tartják, s ha van is önvizsgálat az ebbe a tematikai blokkba illeszkedik. Annak okán azonban, hogy a szabálykövetés és hitel sine qua nonjának mondható szabályrendszer náluk is megtalálható, belátható, hogy a hagyománnyal, a retorikával, a talárral: voltaképpen a klasszikus műalkotás-eszménnyel ápolják a kapcsolatot. Ezen ambíciók és várakozások érvényük és jogosultságuk érveit tehát abban a formát szem előtt tartó hagyományban találják meg, amelytől formai úton függetlenedni igyekeznek. Foucault szerint sikerrel is járnak: egyre kevesebben csodálkoznak a tilalmas, rendhagyó, szakszerűtlen megnyilvánulásokon, pontosabban: egyre kevesebb dolog tűnik elfogadhatatlannak, tökéletlennek, pusztá, öncélú és önelvű, hétköznapias, rendezetlen stb. fecsegésnek. Egyre többen tudják mondandójukat egy saját

---

1 Foucault, Michel: *Az örület, a mű hiánya*. in: uő. (vál., ford. Romhányi Török Gábor): *A fantasztikus könyvtár*. Bp. Pallas Stúdió: Attraktor, 1998., 33. o.

tos szempontból illendő, kész, értelmes egésznek elfogadtatni.<sup>2</sup> A hitel ellenőrzésében rejlő dinamizmus azonban, mely újra és újra gazdagítani tudta az ésszerűségről szóló tudást, Foucault szerint gyengülni látszik, s egyre kevesebb érvre van szükség, elvégre a trivialitás nem szorul rá. Végül a panaszkodás látszatát elhárítva arra hívja fel a figyelmet, hogy mindebben egy új tapasztalat körvonalazódik, mely éberséget és alkalmazkodást követel. Vajon a Tolnai-szövegek ismertetett feszültsége, mely az előbb tárgyalt rokonának tűnik, milyen sajátosságokat mutat? Iróniájával újra és újra eljátszott-előidézett hitelválsága milyen műalkotáseszmenyt gondol tovább, és mivé?

### **Benyomások és dinamizmus**

A hüpokriszisz etimológiájának átgondolása felszínre hozza a jelenség színházi vonatkozásait is: a *hüpokritész* felelgető, a kórus megszólalásaira reagáló, azokat értelmező, magyarázó szerepkörét. (A feladat persze nem pusztán a helyben rögtönzött interpretációból áll a színész-szakember számára, hiszen már eleve színlelnie kell azt is, hogy *ez az ő* feladata. Az elhangzó megnyilatkozásokat kommentálni azért jogosult, és érdeklődésre is azért tarthat számot, mert a színház intézménye alkalmazza őt ebben a korábban kialakított és hagyományszerűen fenntartott munka-, illetve szerepkörben.)

A görög szó elemeinek kapcsolata a döntés, a cselekményalakulás befolyásolásának hiányát, de legalábbis korlátozott voltát sejteti. Arra hívja fel a figyelmet, hogy a beszélő a dolgok alakulásának csak annyiban részese, amennyiben jelen van, a történések közelében. Mi szükség lehet egy a „drámai cselekmény” létrejöttében részt nem vevő, ám azt regisztráló, értelmező szerepkörre? A hüpokritész nem egy művet, kész alkotást magyaráz-közvetít, hanem jelenséggé, fenoméné alakítja az éppen fejlődő cselekmény tárgyi elemeit, az eseménysort saját és a közönség szemléletében. Az egyes mozzanatoknak az egész viszonylatában tekintendő tétjére, jelentőségére derül fény, voltaképpen az egészre. Ilyenformán az alkotás azon szerves része, amely jó esetben azt mutatja meg, hogyan *válhat* egy kérdés problémává, s tárgyalása építménnyé. Ez már a szerző

---

2 „Az örület, a betegség lírai holdudvara, egyre halványul.” In: Foucault: i. m., 35.

műve, mellyel ha tisztában van is a színész, színlelnie kell: feladata az értetlenség, tudatlanság, tanulás mímélése.

Tolnai képzőművészeti írásai keletkezésük efféle karakterére utalnak: a szemlélő-beszélő több alkalommal is beszámol vizsgálati tárgyának átalakulásáról és az erre reflexszerűen adott, legfeljebb kognitív-interpretatív reakciókról. „Az a lapja ígézett meg akkor, amelyen a bonyolult szövet egy szálát külön leengedi, preparálja, szinte szuggerálva, fogd meg, mássz fel rajta s szódd tovább, még szorosabbra, vagy rántsd meg, és meglásd, az egész egy pillanat alatt kifejtődik, semmivé hull...” (B. Szabó György, MB 96. o.)<sup>3</sup> Gyakoriak az olyan beszámolók, melyek arra utalnak, hogy nem sikerül lezárni a vizsgálódást. Klasszikus műalkotások és töredék(ek)ek szemlélése során egyformán megeshet, hogy a befogadó, noha egészet szemlél, részleteket lát. Ahogyan a hüpokritész számára sem szükségszerűen adott az egyes fázisok jelentőségén túl a műegész látványa, még kevésbé értelme, úgy elképzelhető, hogy a vele sokban rokon Tolnai-beszélő sem tudja megalkotni az elszigetelt, de legfeljebb is csak korlátozott érvényű benyomások szintézisét: nem alakít ki véleményyt, nem tesz szert megingathatatlan tapasztalatra. Nem csoda hát, ha egy viszonylag klasszikus akt dicsérete a következőképpen hangzik: „A 32-es *Harisnyát húzó nőt* az akttörténet legjobb darabjai közt látom: ez a kemény, fémes bőrű nő rejtély számomra. Állandó kihívás, vonzalom számomra. Kenneth Clark Az *akt* című könyvében írja Ingres A »nagy« *Odaliszkjéről*, hogy »szinte zavarba ejtően vonja magára a figyelmet.«” (Oláh Sándor *újvidéki tárlata*. MB 13.) Ahogyan azonban a fenti példában is, úgy az alábbiban is megfigyelhető, amint a beszélő a képeknek alanyi-

---

3 Lásd még az alábbiakat: „Egy üveggépet láttam a festőállványon, amely nem akar vitázni, sem fény-mobil: egy marék szintelen üveget láttam, amely klasszikus képpé szeretne lenni, klasszikus kép szeretne maradni.” (*Petrik üvegcserepei*. MB 111.) „Egy lehetséges festői robbanás előtti pillanatban ülünk tehát a műterem csendjében, máris hallani vélve a végtelen, fehér jégmező rianását. A nagy rajzok szeizmográftúje legalábbis valami hasonlót jelez. / És akkor most végre valóban jelen időbe tehetjük indító mondatunkat a rajzról.” (vö.: „Kezdetben volt a rajz [...].”) (*Szilágyi Gábor festészetének eljegesedése*. MB 123. ill. 116.) Valamint, az ember-alak Maurits Ferenc festészetében kutatót átalakulásáról gondolkozva: „E változást csak elképzelni lehet, elevenen elképzelni, azaz alkotva (előre)mozdítani, gondolni, ám mint valami kész újat megpillantani, soha.” (*Hommage*. MB 156.)

ságot tulajdonítva, a lezárhatatlanságot a műtárgyak „művének” tulajdonítja: „Jól figyelte meg Baráth eljárásának lényegét egyik kritikus: »Baráth plakátjainak egyik legnagyobb érdeme, hogy sikerült lefojtania a képi stilizációt és a metaforát... Baráth – úgy tűnik – megtalálta (...) a szerencsés aranyközepet...« (Szombathy). Amikor minden így kiegyensúlyozódik, letisztul, lakonikussá lesz, egyszer csak izzani kezd plakátjain – épp az aranyközépen! – egy vörös csík.” (*Baráth Ferenc plakátművészete*. MB 196.)<sup>4</sup>

Ezek a fogások valójában elsőszámú eljárásának felvezetéséül szolgálnak. A modernségben látványos fejlődésnek induló, az avantgárdban pedig formai-kritikai kísérletezésnek alávetett plakátművészethez hasonlóan kevésbé eszményi (értsd: építményszerű) alkotástípus, a vázlat műfajához tartozó jelenségekről beszél egy írásában. Sáfrány Imre, a festő *Menetelés* című útirajz-kötetének „vázlat”-jellegű szövegeiről mondja a következőt: „Rejtve mindegyikben ott a mag, amely idővel nőni kezd, kinyílik, s teljesen új dimenziót biztosít az írásoknak – alkalmiakból maradandóvá téve őket”. (*Két kis vitorlás (Látogatás Sáfrány Imrénél)*. MB 131.) A szemléltető idézeteket így összegzi: „az ÉSZREVEVÉS az útleírás és minden írás titka”. Korábbi példáit és szövege(i) egyéb mozzanatait is ily módon észrevevésnek mutató, műalkotásszerűségük sejtését sugallják. Amikor pedig az „A mozgás: állapot [...]”, majd később: „AZ ÁLLAPOT: MOZGÁS” állításait elrendezi és hangsúlyozza, szintén a gondolatmenet magánérdekűségét erősíti. Először is arra utal, hogy a lehengető, mozgalmas mesterművel szembeállított „fennakadás” és „szöszölés” statikussága, az „észrevevés” szerénynek tűnő hozzájárulása az építmény létrejöttéhez kiasztikus átalakulás nyomán a dinamika fő momentuma lesz.<sup>5</sup> A mozgékony, képlekeny műalkotások tapasztalatát tehát a sokszor

4 A korábbi tapasztalatok és aktuális benyomások viaskodását, az ésszerűség elbizonytalanodását fogalmazza meg Baranyi Károly kapcsán is: „Baranyi művészete is racionális, ő is addig tisztítja, ő is annyira átvilágítja emberszabású szerkezeteit, hogy azok irracionálissá tűnnek át a fényben.” (*Az Ikarosról*. MB 18.)

5 E felforgató dinamizmusnak sajátossága az ellentétes irányú mozgás is. Azaz: nem csak az alulretorizált, félkész termékek műalkotásokká minősítése, hanem az ellenkező eset is előfordul: „Akkor kezdtem figyelni ugyanis a kép, ha szabad így mondani, misztikus hatására, misztikus sugárzású tárgy-voltára” (kiem. tőlem). (*A Belgrádi Kör üdvözlése*. FVT 132.) Tolnai „hagyományos” művé-értékelő gyakorlatának legszélsőségebb példája:

az egészezen túl- vagy belőlük kifelé mutató részjelenségek indokolják. Másodszor azt magyarázza, hogy a kitüntetett figyelemben részesített részletek miért nem a forma és a tartalom kategóriái jegyében válnak fontossá.

## Izmusok és imaginárius múzeumok

Ahogy az „izmusok” ismeretében átfogó tekintettel rendelkező szakértői képértelmezések kitekintenek más műalkotások, illetve értelmezéseik irányába, úgy Tolnai partikuláris, egyedi szenzációkra ügyelő megközelítésmódja is nyit a nagyobb összefüggések felé. Gyakran fogalmazza meg rajongását egy-egy csendélettel, portréval, akttal kapcsolatban, ahol az izmusok technikai befolyása, vagy a naivitással kapcsolatban, ahol pedig az izmus hiánya nem jelent magyarázatot a személyes érintettségre.<sup>6</sup> Sokkal inkább részletek hasonlónak, közösnek mondása szolgáltat érvet annak állításához, hogy figyelemre érdemes szemléleti tárgyról folyik a gondolkodás, méghozzá a fenti logikához hasonló módon. A modernitás és avantgárd hagyomány-megközelítésének Foucault-nál tapasztalt ellentmondásossága ismétlődik: a kiválóság kánonát *perifériára szorító* Tolnai-féle művészetkonceptió a mindenkori szóban forgó műtárgyakat egy-egy részletük okán (noha alkalmi érvényű, de kánonra emlékeztető) hagyományhoz sorolja. Ennek eredményeképpen válik aztán néhány „központi jelentőségűvé”, „nagygyá”, „fontossá”, ugyanúgy, ahogy például a *Mona Lisa* az az akadémiai művészeti gondolkodás számára. Következmenyként adódik, hogy Tolnai „imaginárius múzeuma” paródiája az akadémiai kánonnak, s hogy hasonlóságuk, rokonságuk közös jegye a vizsgálati

*Nézni a Tiszát – mint radikális program* (FVT 69-73.)

6 „Ő (ti. Dobó Tihamér) pontosan tudta-érezte, miért nem lovagolja meg még akkor sem az izmusokat, amikor mi, legjobb barátai, folyóiratainkban éppen inaugurálásukkal voltunk elfoglalva. És nem mondhatjuk, ma különösen, hogy nem jól tudta-érezte.” (*Nagypáti Kukac Péter*. MB 41.) Valamint: „Befejezésül még csak egy megjegyzéssel szeretnék élni: amennyire örülök Baráth plakátművészete nagy sikerének, annyira meglepő is számomra az, hogy ezek a plakátok minden tolakodó külsőség, irányzatokhoz, szektákhoz tartozás nélkül, csupán csak sötét csöndjükkal, minőségükkel bekerülhettek a világ legjobb plakátjait bemutató párizsi, New York-i és tokiói válogatásokba.” (*Baráth Ferenc plakátművészete*. MB 197.) „Semmi kedve holmiféle szobrászati iskolába, divathoz sorolni, úgy érzem, ezzel megszenteltem.” (*Rózsás bögre*. MB 24.)



anyag kiválasztásának önkényessége, de az is láthatóvá válik, hogy az izmusokat részletek észrevevésén és túlhangsúlyozásán alapulónak gondolja. Így voltaképpen kialakulásuk történetét mondja el.

A *Meztelen bohóc* kötetnyitó írása csúcspontokat, állomásokat villant és elemez Pechán József festői életművéből, jelentőségüket hangsúlyozza, mindezt úgy és azért, hogy végül követelését megfogalmazhassa: „Befejezésül megkérdezem, miért nem gyűjtöttük már régen össze Pechán képeit, miért nem vásároltuk meg hagyatékát, miért nem alakítottuk már régen át verbászi házát múzeummá!” (Pechán József. MB 11.) Voltaképpen azonban a gyűjtemény létrehozásának szükségességét – az utolsó mondatban – egészen mással magyarázza: „Ki vállalja még továbbra is ezért a felelősséget – azok előtt, akik majd valóban szembe mernek nézni Wilhelmmel?” Pechán „verbászi idiótát” ábrázoló képét korábban – meglehetősen problematikus megfogalmazással – „művészetünk egyik központi alkotásának” nevezi (kiem. tőlem). Ezt irodalmi, festészettörténeti és történelmi információkkal indokolja. Felsorolásukkal egyrészt azt mutatja meg, milyen hagyományok nyomát lehet felfedezni a festményen, másrészt pedig azt, miképpen lehet benne hagyomány kezdőpontját látni. Tolnai azonban hajlamos arra is, hogy azért nevezzen központi jelenségűnek valamely alkotást, mert az az ő számára hasznosnak bizonyul az akár a hatás törvényszerűségein kívül álló jelenségek értelmezésénél is.<sup>8</sup> A falu bolondjának vigyora a szövegben egy Ferenc József-anekdota,

---

7 Tolnai képzeletbeli gyűjteményéhez – a mintául szolgálókhoz hasonlóan – imperatívuszok kapcsolódnak. Ezt az előíró jelleget példázzák az alábbi idézetek. Balázs G. Árpád életműve kapcsán: „Ki tudjuk-e majd egyszer így pakolni a Terazijén Balázs G. képeit is?!”. (*Egy piszokba metszett kép*. MB 18.) Baranyi Károly szobrászi tevékenységének kiértékelésére buzdítva: „Olykor úgy tűnik nekem, mondtam fiatal képzőművész barátomnak, tán a legnagyobb művész ő azok közül, akik valaha is közöttünk éltek. De be tudjuk-e majd ezt bizonyítani magunknak, lesz-e erőnk felemelni a teljes opus súlyát?! Bennünk mint értelmezőkben, mint kivitelezőkben ott van-e valahol az a boltívet és napot emelő kis spirális – a monumentalitás motorja?!” *Az Ikaroszról*. MB 20.)

8 „Vicsorít? Nyüszt? Üvölt? Sír? Énekel? / Ez az ének, számomra, nem más, mint Pechán éneke, muzsikája, a portrékon elemzett vörös egész képen való előmlése. / Az Énekes kiemelésével Szenteleky-móttónkat is átértelmezzük tehát. Amikor a mottóba emeltem a „muzsika” szót, Wilhelm muzsikájára is gondoltam. De gondoltam a provinciális kisváros piktorának műkedvelői, zeneszerzői (Gavotte!), hangszerépítői mukásságára is. / Wilhelm Faulkner *Hang és tébolyának* Benjyje.”

valamint néhány életrajzi adalék nyomán gúny, illetve önirónia kifejeződéseként értelmeződik. Az ezzel szembenézni kész szemlélő az elnyomóval és az elnyomottal is azonosulhat, s végeredményben, a szöveg logikája szerint a nagyvilág és a vidék, a nagyvilágiság és a provincialitás szemléletmódjainak összekeveredését tapasztalhatja meg. Ebből a szempontból kell hát tárgyalni a fentiekben problematikus megfogalmazásának minősített mondatot, mely „művészetünk” középpontjába állítja a verbázi bolondképet: a vajdasági, az „összmagyar” vagy az egyetemes művészet kimagasló pontját kell-e látni benne? A különféle hagyományok felől közelítve bármely művészeti örökség központi műtárgya lehet, és az is belátható, hogy ezek bennfoglalásos viszonyban állnak egymással. Vagyis a kérdés az, hogy azért kell-e vele számolnia az egyetemes művészetnek, mert a magyar művészet részét képezi, ami pedig szerves alkotóelemének gondolja a vajdaságit (ha egyáltalán) stb. – vagy pedig fordítva. Utóbbi esetben arról van szó, hogy a (fent látott módon értelmezett) festménynek a művészet általános kérdéseiről van mondanivalója, amennyiben általános szempontú állásfoglalást fogalmaz meg: az alkotás mindig érdekérvényesítés, a kérdés, a probléma legyőzésére, uralására (elnyomására) törő művelet, ugyanabban a pillanatban metafikció is, mely utal a(z „antik és modern”) célok és a sikerek viszonylagosságára.

Miben áll Tolnai műve az eddigiek fényében? Irodalmi műalkotások-e a *Meztelen bohóc* (és a két másik képzőművészeti tárgyú kötet) írásai? Ha azok (s ha esetleg a kötet sem pusztá gyűjtemény), törekvései, tevékenységi köre, műveletsorai nem merülhetnek ki a pusztá figyelemfelkeltésben, a javaslatok és követelések megfogalmazásában. Ezek ugyanis – a hüpokritész magyarázataihoz hasonlóan – csupán a beszélőt jellemzik. Tolnai Ottó alkotásaiban a tematika és az érzékeny megfigyelések az anyagot, a problematikát képviselik, melyek megítéltetik az adott szöveg-egészt. A fentieket ismételve: a megmunkáltságot és az önironikusságot kér(et)ik számon. A kritikus szerepre, naivitásra, inkompetenciára, valamint a hétköznapi-gyakorlati helyzetekre tett utalások viszont az irodalmi igény hiányát látszanak jelezni. Ha tehát műveknek tartjuk e szövegeket, az azért van, mert a beszélőt beszélőnek tartjuk, ha nem, azért, mert e szereplőt nem az önkritika, a távolságtartás művészetspecifikusan nyelvi-

formai eszközöként használják, csupán véleményt megfogalmazó szereplőként.

### Memoria és pronuntiatio: fikció és előhívás

A prózáirónak az íróasztal melletti helyzettől lényegesen eltérő, interperszonális helyzetet kell elképzelnie, beszélővel és hallgatósággal, voltaképpen a szónoklást. Ez fikcionalitásának fő momentuma. A hétköznapi beszélgetések spontán reflexióiban, a dialógusok az egyes időpillanatokban csupán monológok, s a beszélő feladata ilyenkor az lehet, hogy amellet érveljen, miért ő, miért nem a másik beszél, s egyáltalán hogy miért kell, miért nincs még megvitatva a kérdés. Vagyis azt kell elképzelnie, hogy szónoklata szükséges, kíváncsú, űrt tölt be, arra reagál.

A Tolnai-szövegek fikcionalitásának középpontjában szereposztásuk áll: az implicit, elfogadásra kínált projektum a szónoklást látszólag kizáró naivitás és dilettantizmus révén a spontán módon egyirányúvá forduló hétköznapi „társalgás”, szóbeli reflexió.

„Nézzétek, milyen nagyszerű tárgyak ezek. Hogy kell-e róla beszélnünk? Igen, kell, ezért az eddigi hozzáállás mulasztás, bűn.”<sup>9</sup> E mintamondatokkal lehetne allegorizálni számos Tolnai-szöveg modalitásbeli változását. Így válik a Pechán-szöveg is szemléltető beszédből tanácskozóvá, végül pedig törvényszékvé. A rendhagyó, szabálytalan retorika, a kevertfajúság hozadéka a kuszaság benyomásán túl a teljesség tapasztalata is: az esztétikai vonatkozások tárgyalása episztemológiaiak felvetésével jár együtt, az itt felszínre kerülő ideáltipikus és aktuális viszonyok összehasonlítása pedig etikai jellegű megfontolásokra, legtöbb esetben elmarasztalásra ad alkalmat. A látszólag a korábban érdektelen hallgatóság körmönfont ostromozását szolgáló írás beszélője, azáltal, hogy T/1-ben fogalmaz, magára is vonatkoztatja a következtetéseket. A *Meztelen bohóc* kö-

9 A tárgyalt mulasztások, hiányosságok: „Tehát a kép igazi elemzése, az igazi kaland csak a Bécsben levő változat megvizsgálása után kezdődhetne...” (7). „Igen, Pechán-irodalmunk (Szenteleky, B. Szabó, Duranci, Ács József, Pechán Béla, Bordás Győző) már sok mindent elvégzett, de a döntő lépésre még mindig nem szántuk el magunkat – hogy képesen fejezzem ki magam –, mindeddig nem mertünk belépni képeibe.” (9) „Minden jel szerint nemcsak a kép értelmezése, hanem méretének megállapítása is hátravan még...” (17)

tet későbbi írásait, valamint a tárgyban újabban íródott szövegeket szemlélve azonban az önironikusság és önostorozás még látványosabb. Az önműködő, öngerjesztő, „önhergelő” burjánzás Tolnai írásművészete kapcsán az emlékezet asszociatív működésének tárgyalásakor kerül szóba, pedig a Tolnai-poézis más vonatkozásának tárgyalása is hasznát vehetné. A szónoki feladatokkal mégoly ellentmondásos viszonyt fenntartó gondolkodás számára is fontos a hatékonyság, ez pedig az utolsó munkaformákban a feltalálás-elrendezés-feldíszítés termékének sikeres megtanulását és előadását követeli meg. Az alábbi példában valami más történik. „Befejezésül ismét rokonokat említenék, de most a magyarországiak közül. / A figurasorokat és a »sík vallomásait« festő Deim Pál, kinek képeiről így ír Juhász Ferenc: »ezek mögött a síkká lapított felületek mögött: ott a görbe tér, az egyetemleges tér minden érzelmével és dolgával.« Valamint megemlítem a mézeskalács-bábokat, sírköveket festő Keserű Ilnát.” (Benes József *tárlata*. MB 146.) Ezek az írásszerű mondatok már nélkülözik az interpretatív kiegészítéseket, s emiatt eltérnek a gondolatmenettől, annak feladatától. A megírt és a beszélő által előadott szónoklat szervesetlen hozzátoldásai zavaróak. A megtanult és előadott beszéd rendjét, a gondolatok megalapozott egymásba fűzését megcsúfoló függelék elhelyezése a szövegről és a rendezett gondolatépítményekről szóló tudás számára nehezen igazolható. Az ilyen típusú felsorolásokra utal a következő idézet. „Legalább lajstromoznom illene őket, hogy idővel visszavisszatérhessek hozzájuk.” (Kis jegyzet. FVT 129.) A „kapásból mondom” gyakorlata (vö.: *Nézni a Tiszát – mint radikális program*. FVT 69.) a számára fontos képzőművészeti jelenségek korábban már megkezdett, ideiglenesen újra felnyitott és lezárt „lajstromain” alapul. A Pechán-szövegben is megnevezett mulasztás, halogatás, a figyelem, az odafordulás hiányának bűnét tehát Tolnai beszélői magukon szemléltetik. A „semmit sem tudok állítani róla” kimondása és az önmagukról lefordíthatatlanul (azaz: „önmagukért”) beszélő jelenségek felemlegetése<sup>10</sup> a beszélőt védő beszéddé

10 Annyira váratlan és a szó szoros értelmében arculcsapó, mellbevágó ez a két munka, hogy tényleg felesleges minden magyarázat. Az én feladatom csupán az volt, hogy egymás mellé helyezzem, szavaimmal keretbe foglaljam, és közlésegyem őket.” (Egy arculcsapó és egy mellbevágó rajz. FVT 107.) „Tényleg csak kerülgetem a képet, nincs is szándékomban egyértelműen értelmezni, nincs szándékomban a clown-motívum alaposabb feldolgozása sem, noha már így is körülbástyáztam literatúrájával. A feladatom csupán az,

változtatja a precedens értékű elmarasztaló ítéletekkel szolgáló életmű néhány darabját. A saját képmutatásának dokumentumait közönsége elé táró szerző ily módon a leglátványosabb hatást igyekszik elérni: elültetni az önvizsgálat, a kritika magját.

Ha sikerrel jár, nem kell többé beszélnie, furfangos ide-odaforgásokat produkálnia. Nem kell sem beszélőt, sem közönséget kitalálnia és használnia, nem kell „báboznia”. Identikusként nyilatkozhat meg. A helyzet előálltában mit kell látni? Az egész művészet vagy csupán egy így kényszerszerűen kialakultnak-vállaltnak tűnő poétika szükségességének megszűntét? Mi az érzékennyé tevő és saját érzékenységét is fejleszteni igyekvő projektum központi jelentőségű törekvése? A folyamatosan tanuló tanár hivatala, akinek a hitele állandó mérlegelés tárgya, akkor szűnik meg, amikor alkalmassá válna betöltésére.

### „Lappangó krízisek”<sup>11</sup>, vitatott áldozat-igény

A *Meztelen bohóc* címadó írása (A *meztelen bohóc*. MB 62-64.) az áldozathozatal és önfeláldozás magán-példatáráként a vizsgált Tolnai-írások megfelelő szempontú ars poeticájának látszik.

Az elmélkedés tárgyát néhány játékfigura képezi, melyekre egy lakásban, festő barátja otthonának látogatása során lesz figyelmes a beszélő. Az észrevevés, a részletekre ügyelés eljárásának alkalmazásaképpen rögtön elkezd sorolni más szerzők (Kokoschka, Cézanne, Picasso, valamint Rilke és Bruno Schulz) műveinek megfelelő részleteit, hogy aztán a tulajtól megtudja: „nem éppen, vagy esetében: egyáltalán nem erről van szó”. Megközelítésmódja ezen a ponton az izmus-központú művészetszemléletre emlékeztet, amennyiben – ha nem is izmusokkal, kész interpretációkkal hasonlítja össze a látottakat, de mindenképpen – összehasonlít. Mivel azonban a bohócfigurák nem valamely korábban tapasztalt jelenség újabb példáját jelentik, eszköztelenül áll előttük. Érintettségét, felindultságát kénytelen más módon magyarázni, de a házaspár látogatásának ötletét éppen amiatt kell elvetnie, mert „az újságírói felszínesség-

---

hogy – maximális rizikóval persze – azt mondjam: egyik alapvető képünkkel van dolgunk. (*Hangya-napló*. MB 59.)

11 A kifejezés eredete: Tolnai Ottó: *Benes József tárlata*. MB 146.

hazugság vagy az esszéírói híg lelkesedés egyaránt megszenteltetné ezt a gyerekes idillt”. A „gyerekes idill” megjelölést – úgy tűnik – a „kicsit eladásra is, ám lényegében inkább maguknak” alkotó öregek tevékenysége, az önelvű, öntörvényű, a „felnőttesség”, érettség, normalitás kategóriáit nélkülöző alkotási mód indokolja. A külső körülményektől viszonylagos függetlenségben, jóformán kontextus nélkül zajló otthoni munka összefüggéseire kizárólagos jelleggel ügyelő magatartást újabb módon, saját érintettsége, lehetőségei felől a következőképpen értelmezi: „Csak úgy lenne jogom elmenni hozzájuk, ha még tudnék-mernék babázni, cirkuszt csinálni – itt, a mikrofon előtt is mellesleg”. Az ilyen önmagában- és önmagáért-való tevékenység prezentálása egy közpénzen működő, közhasznú célokat megvalósítani igyekvő orgánumban nemcsak pimaszsága, hanem ellentmondásossága, összeférhetlensége miatt is tartahatatlannak lenné. Nem is vállalja ezt, kiállítást sem szervez nekik (holott beidegződései, tevékenységének művészet- és múzeum-központúsága erre indítanák), látszólag visszavonul benyomásainak tisztázásától, epokhét gyakorol. Egy „váratlan” történés azonban megújítja faggatózását. Mikor ugyanis megtudja, hogy az öreg zentai szabó immár „meztelen bohóckokat” varr, nyomába ered a *változatlan változás* mikéntjeinek. A „néni” látásának meggyengülésével ellehetetlenül a projektum teljes megvalósítása, mégis folytatódik: részlegesen, kompromisszumosan, tökéletlenül. A beszélő úgy értelmezi az öreg szabó viselkedését, „mintha csak nem tudna megglenni” a babái nélkül. De miért lenne „nélkülük”? A munka befejezésével talán a már meglévőket is elveszítené?

Tolnai megtorpanásra kényszerülő beszélőjének is dilemmája ez: ha nem tudja a festészeti emlékanyaga ismeretében az újabb érzéki tárgyak helyét, jelentőségét (helytelenségét és jelentéktelenségét) tisztázni, a korábban működő, általános érvényűnek szánt stratégia csak korlátozott érvényű lehet. Az új munkamenet egy új fikció: „A festészet korai meztelen Krisztus-képei, Ecce homói (Bosché pl.) jelentek meg előttem, és föl-váltva ismételtettem: ecce homo-ecce bajazzo-ecce homo-ecce bajazzo...”. A korábbi bohócabrázolások listája egy többszereplős elbeszélés, amelynek cselekményét különféleképpen ugyan, de egyenértékűen szolgálják az egyes elemek. A Krisztus-asszociáció az idegennek, korábbi eszközökkel felfoghatatlannak elfogadott jelenség, a dilettáns-együgyű bohócké-

szító szemlélésekor tűnik fel, akkor, amikor a tehetetlen mert korszerűtlen *képmutogató* lemondott az értelmezésről, felhagyott kommentár-törekvéseivel. A valaha jónak tervezett, közben azonban meghibásodott és kontraproduktívnak bizonyult kapcsolatteremtés a szemléleti tárgyak között felidézi az emberiségben, főművében csalódott teremtmény képét, s így a szövegben a megváltó motívuma is aligha véletlenül (legalábbis pusztán képi hasonlóság miatt) jelenik meg. A beszélő megváltás-, illetve feloldozásként értett menekülése a figyelemirányítás, érzékeltetés, érzékenyítés jelentette élet és mű folytathatása; valójában pótterv, az eredeti tökéletesítése. Krisztus és a meztelen bohócbabák így a teremtményeken és a teremtményen egyaránt segítenek. A terv nem várt meghibásodása, megváltozott körülmények közti elégtelenné válása a művészettörténetben is számos alkalommal feljegyzett és orvosolni próbált probléma, s hogy ezt a vonatkozást egy allegóriában még tisztábban lássuk, Tolnai terjedelmes részt idéz Ernst Blochtól: „[...] most, ahogyan azt mindig is tudták a gyerekek meg a parasztok, egy életszükségletekkel és gondokkal teli dilettáns, akinek az ügyessége még a legkisebb régi mesterek ügyességéhez sem mérhető, korunk különös légkörében olyan alkotásokat hozhat létre, amelyek bár nélkülözik a stílust és kidolgozatlanok, kifejezőek és élményt nyújtóak, noha semmi közös nincs bennük az ügyes díszítésű objets d’arttal és az úgynevezett művészi élvezetekkel”.<sup>12</sup> A stílus és kidolgozottság vagy ha úgy tetszik, iskoláság, doktrinerség és izmussal telítettség fogalmaival jellemezhető művészetszemlélet, a művészi élvezetek érvénye az „úgynevezett” jelző nyomán megkérdőjeleződik. Úgy tűnik, az előző korok a művészet fennmaradásának zálogát intézmény- és szokásrendszermivoltának állandóságában, technikai meghatározottságaiban látták. Rokon stimulusok regisztrálása azonban azt a gyanút kelti, miszerint ingatlansága, foltoztatásra kényszerítő instabilitása jelentette továbbélésének garanciáját. Ily módon nem nagy, hanem fontos, nem tökéletes, hanem problematikus műalkotások generálják a művészet előrehaladását. A szakmai, mesterségbeli kategóriák korlátozott érvényűnek, korlátozott ér-

---

12 Hasonló tapasztalatot fogalmaz meg maga Tolnai Ács Józseffel kapcsolatban: „A ráció embere volt, mondtam, ám most hozzá kell tennem, ez a ráció valami gyermeki naivitásból táplálkozott, gyermeki naivitásból, amely a nagy művészek, költők legfőbb ismérve”. (*Jegelt rózsacsokor*. MB 78.)

deklódésre érdemesnek mutatkoznak a tulajdonképpen művészetszociológiai jellegű szempontokkal szemben. Nem arról van szó, hogy Bloch az egész klasszikus művészeti örökséget ki akarná dobni az ablakon (mondjuk, a „kognitív disszonancia redukciója” jegyében). A részlet inkább azt sejteti, hogy a megváltozott körülmények között újra egy régtől fogva és mindig ugyanúgy érvényesülő és ható szükségszerűség válik felismerhetővé. Ehhez azonban meg kell születnie egy különös, hibrid, elgondolkodtató létmódú lénynek.

Érdemes visszatérni az „ecce homo-ecce bajazzo”-szekvenciára. Amennyiben Pilátus figyelemfelhívása értelmezhető úgy, hogy az összevert, megalázott, biztos halálra váró személy az egész emberiséget szemlélteti, úgy a meztelen bohóc is a bohóc-mivolt sorsának példája. A helytartó szánalmat igyekszik ébreszteni az emberekben, mégpedig úgy, hogy közülük valónak mondja a vádlottat. Ha mégis a halálát akarják, saját maguk fölött mondanak elmarasztaló ítéletet, de tudtukon kívül előrébb mozdítják megváltásuk ügyét is. Amikor Tolnai beszélője ecce bajazót kiált az újszerű szemlélet különös totalitásában megalapozott tarthatóságát hangsúlyozva, Pilátushoz hasonlóan, ezekben az ügyekben tudatlanul, a megváltást akadályozza. Ha a beszélő-Pilátus hagyja, hogy a körülmények felmorzsolják, elveszejtsék régi stratégiáját, ha lemond megközelítésmódja érvényéről, saját magát (és persze a többieket) menti meg.

Az Isten és emberek között közvetítő áldozat szükségességének elismerése a megtérés. Amikor a folytatásban felteszi a kérdést: „mi lesz velük, mi lesz a bohócokkal, ha majd már az agg szabó nem lát a tűbe fűzni?”, tulajdonképpen a pötterv részleteit forszírozza, azt, hogy mire vezet megvalósítása. A válaszok fenntartják az evangéliumi cselekménnyel való kapcsolatot. Először a barát feleletével: „Majd őt szurkálják nagy tűkkel, mondta. Igen, majd őt szurkálják, és akkor (jutott eszembe Juhász Gyula Gulácsy Lajosról írt szép esszéje) biztossá lesz a keze, akár Napóleoné!”. Majd ennek saját, átértelmezett-átfogalmazott változatával: „Majd akkor kezdenek igazán játszani, amikor már egyikük sem tud szabni-varrni, amikor már majd egyikük sem lát. Akkor kezd el játszani a tömérdék mezes- és meztelen baba a két öreggel...”. A korábban említett cirkusz, a csak belső összefüggésekkel törődő önelvű és önműködő munkaközösség a lényegi, rendeltetésének megfelelő üzemmódot éri el a te-



remtő és teremtmény, meghatározott és meghatározó szerepeinek felcserélésével. Ez a szerepe a Krisztus vesztét követelő közönségnek.

## Befejezés

A kézművesség és a mesterség régi fogásainak, ruháinak, retorikájának elhalványulása és eltűnése (vagy máshogyan magyarázható hiánya) ezért nem jelenti a képzőművészeti íráskor okafogyottságát Tolnainál: a pótterv része az eredetinek, a szükségállapot pedig a fennmaradás lehetősége. Hasonló megközelítést kell alkalmazni a szöveg kötetbeli és szűkebb kontextuális helyének megokolásakor. A Hangya András festészetével foglalkozó blokkban ugyanis úgy kap helyet, hogy a festő nevére, képeire egyetlen utalás sem található. A bohóc-tematikát állandóan tárgyaló szövegcsoporthoz epokhé-szerű, a remények szerint megújulást megelőző krízise ez az írás, ugyanúgy, ahogyan Hangya András és minden egyes másik alkotó megközelítése az a mindenkor szemléleti gyakorlat számára. Tolnai Ottó képzőművészeti írásaira ugyanez áll: átmenetre komponált áldozatok a szerző klasszikus fikciós írásművészetének oltárán. Az analógiás sorozat végén pedig maga az irodalom áll. Ez a koncepció azt jelenti, hogy az irodalom, művészet fejlődésként vagy alakulásként értett folyamataiban önpusztító, önemésztő hajlamát kell látni, azt, hogy ha igazán tisztességes, nem akarja magát (körülményeit, állapotát) fenntartani.<sup>13</sup>

A Tolnainál tapasztalt félrevezetés, eltérő műfaji sajátosságok szimultán megjelenítése, a befogadó elbizonytalanítása, az „impresszionista kritikus számára annyira fontos utolsó mondatok” feszültségkeltő gesztusai látszólag a rendbontást, az erjesztést szolgálják, voltaképpen azonban a hagyományőrzést lehet bennük látni. A fontos az, hogy másfajta hagyományt tételez, mint a triviális, kimondatlanul nyilvánvaló, s éppen ezért homályos elvárásrendszer. A megfejtésük kódját önmagukban kimondó beszédmódok feltételezése mint a modern művészet értelmezési

---

13 A figyelemfelkeltésre alkalmatlanná vált művészeti formák meghaladásának rövidebb távú tervén túl több hely is szól a művészet egészének átmenetiségéről. Például: „érdemes lenne idézni a fiatal költő, Nádas Gábor számomra immár annyira fontosá vált kitűnő költeményét, hiszen Hangya figurájának a megközelítése sem csupán esztétikai kérdésem: ...”. (*Hangya az ünnepi Magyar Szóban*. MB 65.)

gyakorlata valójában hasonlóképpen konzervatív eljárás, amennyiben terv- és célszerűséget (legyen az önelvűségében, önfejűségében mégoly rendhagyó) tulajdonít a szemlélt alkotásoknak. A „szavak tarka bizonytalanságának” tekintett műkritikusi tevékenység Tolnai áldozata és ecce homo, mely önmagára és az újjászületést, pusztulást: változást hagyományozó mű-világra mutat.

## **Bibliográfia**

**Foucault, Michel:** *Az örület, a mű hiánya.* in: uő. (vál., ford. Romhányi Török Gábor): *A fantasztikus könyvtár.* Bp. Pallas Stúdió: Attraktor, 1998.

**Tolnai Ottó:** *A meztelen bohóc.* Forum, Újvidék, 1992. (A lábjegyzetekben és idézetek után MB rövidítéssel.)

**Tolnai Ottó:** *Feljegyzések a vég tónusához.* Forum, Újvidék, 2007. (Rövidítés: FVT.)

AZ IDŐ ÉS A (FEL)ÜGYELET KIMOZDÍTOTTSÁGA VISKY ANDRÁS A  
SZÖKÉS CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN<sup>1</sup>

„ímé feláztatja arcomat a novemberi  
eső”

Visky András: *Írj meg engem*<sup>2</sup>

Az „Időkeverés”

Visky András *A szökés*<sup>3</sup> című darabja egy sajátos időkezelést tudhat magáénak. Az „időkeverés” olyan módozatát teremti meg, amelynek az alapja a kanonizáció és a közösségképzés jellegzetességeire épül. *A szökésben* az „időkeverésben” markánsan feltűnő *időintervallumok* az 1848-49-es, 1956-os, 1989-es, 1990-es eseményekhez köthetők.<sup>4</sup> Ennek következménye a hely/helyekbe „kapaszkodás” lehetetlensége: váltakoznak a Bécsre, Budapestre, Kolozsvárra, Temesvárra, Marosvásárhelyre való utalások. Ezt a keveredést fokozza az álom terének applikálása, továbbá annak eldönthetetlensége, hogy vajon a szereplők börtönben vagy bolondokházában, esetleg egy időn kívülihez köthető térben találhatók-e.

Az „időkeverés” és az események egymás melletti felidézése a történelmi narratíva jegyének elismeréséből építkezhet, vagyis az illúzió meglétének elfogadásából, azaz az objektivitás lehetetlenségéből. E jellemzőnek nyelvi oka is van: a referens nem nyelvi létének megragadha-

1 Jelen tanulmány a *Látó* 2011 januári számában jelent meg.

2 Visky András: *Írj meg engem*. In Uő.: *Hóbagoly*. Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992. 10.

3 Visky András: *A szökés*. In Uő.: *A szökés. Három dráma*. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 8-63.

4 Emellett más időintervallumokra, időpontokra is történik utalás, így 1526-ra, 1918-ra, de most csak a hangsúlyozottakat veszem elő.

Fontosnak tartom kiemelni, hogy ez írás nem tér ki a történelmi események elemzésére, lévén, hogy nem ez a feladata, hanem a közösségre jellemző mechanizmusok leképeződését elemzi Visky adott drámája kapcsán.

tatlansága<sup>5</sup>. A szökésnek ezt egy játékkal sikerül színre vinnie: a referens csak nyelvi léteben él, ám ezt a nyelvi létet is alá lehet ásni azzal, hogy egyazon megnyilvánulás több nyelvi referensre mutat rá. A szereplők legszívesebben s leghosszabban a forradalmakról szeretnek elmélkedni. Paul Veyne elgondolását követve kijelenthető, hogy magának a *forradalomnak* a jelentésében sem lehetünk biztosak.

Egy történelmi fogalom lehetővé teszi például, hogy eseményt forradalomként jelöljünk meg; az illető fogalom használatából azonban nem következik, hogy tudjuk is, »mi az«, hogy »forradalom«. Ezek a fogalmak nem érdemlik meg a fogalom nevet, nem szükséges és összefüggő elemek komplexumai, hanem inkább összetett reprezentációk, amelyek a megértés illúzióját keltik, de a valóságban csupán generikus képek.<sup>6</sup>

A nyelvhez kapcsolódó problematika rá/beleíródik/szövődik az időkeverésébe<sup>7</sup>, amelynek egyik jellegzetessége (a fentiek következményeként), hogy a befogadó nem tud egy „szálba” sem belekapaszkodni, jobban mondva egyfolytában több nyelvi referenssel számol.

A szereplők közötti viszonylagosan biztos pont valamiféle „mi” megképzése. A viszonylagosság azért került elő, mert jóllehet a „mi”-t pillanatnyilag és a magyarázatba belezavarodva megképzzi az Angyal és Bátyus közötti dialógus a „magyar sorssal”, az „ők” – a „mi” „párja” – visszatérően kimozdított.

ANGYAL Na és kik a győztesek?

BÁTYUS Hát azok... Akik odakint vannak...

ANGYAL Mindenki...?

---

5 Roland Barthes erre hívja fel a figyelmet. Barthes, Roland: A történelem diskurzusa. Ford. Szabó Piroska. In *Tudomány és művészet között*. Szerk. Kisantal Tamás. Budapest, L'Harmattan, Atelier Füzetek, 2003. 87-99.

6 Angolból fordította Vincze Hanna Orsolya in Vincze Hanna Orsolya: Tények és toposzok a történelemírás narrativista elméleteiben. In *Emlékezet és kommunikáció. Narratívák az egyéni, a társas és a közösségi identitás teremtésében*. Szerk. Gagy József. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2007. 57-67. 61.

Veyne a történelmi narratíva zsákutcáit fogalmazza meg azon passzusokban, amikor végigveszi a jelentésmódosulásokat, és a történelmi narratíva univerzáléinak megképzésével, folyamatos megújítási kényszerével szembesíti a befogadót; in kiemelten Veyne, Paul: *Les concepts*. In *Uő.: Comment on écrit l'histoire*. Paris, Ed. du Seuil, 1979. 87-89.

7 A történelmi narratíva kérdéséről összefoglalóként lásd.: Vincze: *I. m.*

BÁTYUS *gyanakvóan, mint aki érzi, hogy lépre csalják. Mindenki...*

ANGYAL Hát ez az...! Úgy bizony. A túlélők, mind egy szálig. Azok a győztesek. És teljesen mindegy, melyik oldalon állnak. Legyenek bár honvédek vagy rendőrspiclik, ábrándos nővérek a tűzvonalban vagy hazafi kémelhárítók, besúgók és besúgottak, mit tudom én. Győztek. Világos?<sup>8</sup>

Itt a „magyar sors” első tagja nem tűnik az érvelésben fontosnak, ám a következőkben olyan események kerülnek elő, amelyek a magyar történelem kanonizált egységei, amelyek használata után egy újabb „időkeverés” következtében, több nyelvi referenssel az azonosítás lehetetlensége „valósul” meg. Angyal az „ők”-et már csak úgy tudja definiálni, hogy „ők” mindazok, akik nem a börtönben vannak. Ezekhez az „ők”-höz sem nem elismeréssel, sem nem megvetéssel<sup>9</sup> fordulnak, sokkal inkább csak a vágyott relatív szabadságot tulajdonítják nekik. A két börtönbeli alaknak is megvan a szabadsága, csak éppen a börtönhöz mérten a falakhoz igazított típus.

Amikor évekig magánzárkában volt, csak három lépésnyit léphetett a napi sé-táján. De ő kettőt lépett, hogy mozgását ne a zárkához, a szabadsága hiányához igazítsa.<sup>10</sup>

A szökés börtönben lévő egyéneinél emellett észrevehető egy olyan logika, amely abból áll, hogy küzdenek önnön rabságuk ellen, vagyis (látszólagosan) megszervezik szökésüket, ám tisztában vannak a szökés sikertelen kimenetelével. A sikertelenség két dolgot jelölhet: 1. a szökés nem vezet a rab lét eltörléséhez, és így lehetnek hősök – ez egyszersmind a hős lét feltétele; 2. sikerül a szökés, de ők ketten lesznek a túlélők, és nem tudnak továbblépni – erre a variánsra nem ismerik a válaszlépést. A szereplők, legalábbis Angyal attól retteg, hogy a második eset realizálódik. Ennek

8 Visky András: *A szökés. I. m.* 23.

9 A düh ellenben megjelenik, noha csak egy pillanatra. Ezt a dühöt ironikusan Bátyus gyűlöletként aposztrofálja:

„BÁTYUS Gyűlölni tetszik az úrnak. Kifelé gyűlöl innen az úr. Gyűlöli azokat, akik nincsenek velünk itt a cellában.” (In Visky András: *A szökés. I. m.* 25.)

10 Visky Ferenc: *Fogoly vagyok*. Kolozsvár, Koinónia, 2002. 107. E részlet összeolvasható Cs. Gyimesi Éva Epiktétoszról és a szabadságáról tett megjegyzéseivel. Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*. Kolozsvár, Korunk

– Komp-Press Kiadó, 2009. 12.

lehetséges létrejötténél attól fél, hogy önnön megírt léte szűnik meg, azaz túlélőként már neki kellene a sorsát írnia. Olyan túlélő lenne azonban, akinek létre nem rendelkezik válaszokkal senki.<sup>11</sup> Ha Angyal rettegése egy, az itt vázolt gondolatsorhoz hasonlatos következménye, akkor ő abban hisz, hogy bármiféle kollektív identitás megképzett, beragadt, nem alakulóban lévő, azaz nem kell rajta dolgozni<sup>12</sup>. Ilyen értelemben tehát egy „ready-made”-nek<sup>13</sup> gondolt identitást vél a magáénak.

A szökebeli raboknál kérdéses, hogy a bolondság velejárójaként, de az időkeveréssel adatik-e meg a szabadság (egy másik) módzata. E felvetésnél a társadalom osztályozási kényszere miatt annak lehetnénk tanúi, hogy a szereplők képviselnék az „ők” kategóriáját, hiszen a társadalom ebben az esetben a „normához” a „mi”-t párosítaná. Ellenben a bolondság kérdése összevarrható a történelmi narratíváéval akkor, ha elfogadjuk, hogy a fiktív és a történelmi elbeszélés szembeállítására félretehető<sup>14</sup>, illetve ha kitágítjuk a barthes-i „szöveget”, és most egy „elismerten” fikciós textusra applikáljuk<sup>15</sup>. A barthes-i elgondolás alapja, hogy a történetíró megnyilatkozása révén „dekronologizálja” az időt, és próbál olyan megjegyzéseket csempészni a szövegbe, amelyek a saját idejére vonatkoznak. Az „időkeverést” elérni óhajtok vagy az „időkeverést” elszenvető bolondok azonban nem képesek önnön idejüket beírni. E két alak az időkeverések „szereplői” és „narrátorai” is egyben, ám itt nincs időben elodázás. Egyszerre „szereplők” és „narrátorok”.<sup>16</sup> Nincs egy rendszerező vagy értelmező elv, mozdulat, amelynek révén önnön interpretációjukat

---

11 Ehhez az interpretációhoz Visky Andrásnak *A megtorlás kegyelme* című szövegében lévő gondolatmenetét applikáltam. Vö.: Visky András: *A megtorlás kegyelme*. In *Viharok. 1956-os irodalom a Korunkban*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2006. 127-130.

12 Vö.: Szajbely Mihály: *A nemzet problematikája: identitásvesztés és identitáskeresés*. In *Uő.: A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*. Budapest, Universitas Könyvkiadó, 2005. 63-81.

13 Vö.: Selyem Zsuzsa: *Irodalom a kirekesztés ellen*. In *Látó*, 2010. február, <http://www.lato.ro/article.php/Irodalom-a-kirekeszt%C3%A9s-ellen/1605/>

14 Vö. Barthes: *I. m.* 87.

15 Tudva, hogy „a történelmi elbeszélést így nem interpretáció volt különíti el a mítosztól [...], hanem az, hogy interpretációként is jelenik meg, azaz világosan megkülönbözteti önmagát az általa interpretálttól – mely utóbbi ugyanakkor behatárolja a lehetséges interpretációk körét is.” In Szajbely: *I. m.* 79-80.

be tudnák mutatni<sup>17</sup>. Az értelmezés centrumában állhatna a forradalom mint közös jegy, ám az is megragadhatatlan a fentiek értelmében.

A két alak „ők”-„mi” felosztására visszatérve látható, hogy Angyal és Bátyus az általuk megnevezett „ők”-et, illetve annak egy-egy egyénét egy olyan csoportba sorolás kapcsán mutatják meg, amely a reális közösségek<sup>18</sup> megteremtődésének következménye. Jóllehet hogy az adott egyén mind azt a közösséget, amelybe ő tartozik, mind az attól különbözőt reális közösségnek tartja, nem menekíti meg feltétlenül önnön értelmezését attól, hogy az övétől különböző közösséghez esetlegesen negatív jegyeket társítson. A negatív attribútumokkal ellátás addig mehet, amíg kialakul a félelem, hogy az egyénétől különböző adott közösség az egyén közösségét negligálni óhajtja.

ANGYAL [...] A másik oldaltól, bizony...<sup>19</sup>

BÁTYUS ...odafordul a melléje kirendelt papi személyhez ...

ANGYAL kiált, szinte magán kívül. Ügynök, ügynök az is! Nehogy gyónjon neki, nehogy...

BÁTYUS ...mielőtt eltávoznék, tisztelendő barátom, ha nem utál, csókoljon meg engem. Hogy utálnám a hősök leghősebbikét, mondja a pap. Egymás nyakába borulnak és keservesen sírnak.

ANGYAL Csókkal! Csókkal árulja el, tudtam! Borzasztó spectaculum!<sup>20</sup>

ANGYAL félrehívja Bátyust, sűgva. Csak óvatosan. Valami itt nincs rendben. Lehet, hogy besűgő, azért hozták ide, hogy összeállítsa a többiek névsorát. Akik szökésben vannak.<sup>21</sup>

E részletekből dekódolható, hogy kiemelten Angyal az „ők” közösségét valamiféle attribútumok, valamiféle „történelmi tapasztalat hordozója-

16 Az interpretáció kiemelten a barthes-i szöveg 90-91. oldalán lévő passzusaira támaszkodik, azokat transzponálja. Barthes: *I. m.* 90-91.

17 Szajbély: *I. m.*

18 „A reális közösség mindig szabad emberek társulása – a jelenben, a gyakorlatban, az érintkezésben felismert közös érdekek és célok, ügyek és eszmék vagy egyszerűen a szeretet alapján.” in. Cs. Gyimesi Éva: Vázlatok egy szellemi kórképhez. In Uő.: *Colloquium Transsylvaniaicum*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1998. 32-67. 45. 5. lábjegyzet.

19 Visky András: *A szökés. I. m.* 17.

20 Ua. 34.

21 Ua. 44.

nak”<sup>22</sup> tekinti, és az analógiás gondolkodásból levezethetően elvárásai vannak, azaz a már ismert mintákból, lépésekből válogat, amelyekről viszont ő is úgy tudhat, hogy ő pedig a „mi” közösségének történelmi tapasztalatával rendelkezik. A csókkal elárulás aktusában az „ők” negatív jegyekkel ellátásának szélsősége vélhető. E tett esetének feltételezése egy hibás analógiás következtetésen nyugszik. Sujánszky Euszták naplójának<sup>23</sup> átírásával Visky bemutatja mind az analógiás gondolkodás csődjét (kiemelten a közösségek viszonylatában), mind a kanonizáltnak vélt szöveg „kifordíthatóságát”. (Sujánszky naplójánál felvetődik a kérdés, hogy mely variáns, amely kanonizáltnak mondható, hiszen a szöveg két változat Görgei Artúr szerepéről nem ugyanolyan mértékben árnyaltan nyilatkozik.<sup>24</sup>) József Attila *A Dunánál* című versének adott sora, illetve annak átformálása ugyancsak a közösség viszonylagosságának ironikus bemutatását szolgálja.

ANGYAL [...] Én félig osztrák vagyok. Vagy orosz. Vagy tatár. Nem, nem. Én félig román vagyok. Vagy tán egészen az...?<sup>25</sup>

Az átírás, kiváltképpen a Bibliára való utalások, a hozzá kapcsolódó átírások és Petőfi naplójának beemelése mintegy a kánon és a mítoszképzés ellenében látszik működni. A kánon nem csak és kizárólagosan a megerősítés aktusával lehet jelen.<sup>26</sup> A kánon mechanizmusában benne rejlő értékorientáltság (annak viszonylagosságával, a paradigmától való függőségében) kétségtávol a múltra összpontosít a legerőteljesebben, hogy onnan vezethesse le a jelenre és a jövőre vonatkozó, az adott kánon által érvényesnek állított vélekedéseit. Ebben a „mozdulatban” bennfoglaltatik a je-

22 Vö. A politikai és a cselekvő közösségek kapcsán bővebben: Bakk Miklós: Politikai identitás és nemzeti identitás. In *Egyén, állam, közösség*. Szerk. Demeter M. Attila. Kolozsvár, Pro Philosophia, Műhely XV., 2007. 140-152. 148.

23 A napló általam felhasznált része: Sujánszky György Euszták: *Az aradi rendház naplója (1848-1851)*. Budapest, METEM – Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány, 2007. 71-77.

24 Erről Zakar Péter meglátásai a kötet előszavában. Sujánszky: *I. m.*

25 Visky András: *A szökés. I. m.* 26. József Attila: *A Dunánál*. In *József Attila összes költeménye*. <http://mek.oszk.hu/00700/00707/>

26 Vö.: Szajbély: *I. m.* 81-89.; *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Szerk. Rohonyi Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 2001.



lenből való értelmezés, így akár a kihagyás és a kánonnak nem megfelelő és általa nem igazoltnak/igazolhatónak a törlése is<sup>27</sup>. A Visky-dráma sajátossága, hogy nem állapítható meg a jelen, illetve obskurus elgondolása-inak lehetnek, hiszen 1990 márciusát még említi a szöveg. Az időkeverés következtében ellenben nem egy időpont – akár a jelen – emelhető ki, hanem sokkal inkább az alakulásban levés, a formálódás, mint amely az intertextekkel telített szöveg sajátossága is. A kánonhoz kapcsolódással az intertextualitásnak valóban van egy hagyománymegszólító jegye<sup>28</sup>, ám *A szökésben*, már csak az idő jellegzetes kezelése, a fikció, továbbá az intertextualitás itt megjelenő attribútuma<sup>29</sup> okán az olvasható-írható tulajdonság kerül előtérbe. E tulajdonság velejárója az állandó alakulóban levés<sup>30</sup>, amely pedig a jövőhöz íródást hangsúlyozza<sup>31</sup>.

## 2. Tanúbizonyosság?

Kérdéses, hogy azon szereplőktől, akik elszenvedik az időben elrajzolt létet, azoktól elvárható-e akár a bizonyítás, akár a tanúságtétel, illetve a felügyelet mily mértékben gyakorolható felettük.

---

27 A kérdésről bővebben: Végh Balázs Béla: *Kanonizáció a kisebbségi irodalmakban*. Kolozsvár, EME, Erdélyi Tudományos Füzetek 253, 2005.

28 Vö. Ua.

29 A jelölt-jelöletlen rájátszások, idézetek váltakozása a birtoklás-önfeladás játékát árnyalják úgy, hogy különbözőségeket jelölnek, akár a jegyzés aktusa nélkül.

30 „Az idézet arról is tanúskodik, hogy az idézetek által formált szöveg nem adottság, nincs egy tőle független, vele szemben teljhatalmú transzcendens szerzője, hanem folyamatosan a létrejövés és önelőtörés állapotában van, nem írható, hanem olvasható-írható. Ez a kettős mozgás nem vezet valamiféle végső dialektikus egységhez – az idéző szöveg nem vitatkozik, nem akarja fölülírni, legyőzni az idézett szöveget. Nem azt akarja, hogy ő legyen (*igen*), és a másik nem (*nem*); nem azért mondja újra a másik szöveget, hogy megszüntetve megőrizze – de azt sem akarja az idéző szöveg, hogy ő ne legyen (*nem*), s az idézett igen (*igen*), mert kicsoda ő, hogy föladhassa magát? Az olvasás-írás kettős folyamatában, idéző és idézett egymásmellettségében a szöveg megmenekül a birtoklástól és az ön-feladástól.” In Selyem: *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*. Kolozsvár, Koinónia, 2004. 20.

31 Vö. továbbá: *L'intertextualité*. Introduction, choix de texts, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Sophie Rabau. Paris, Flammarion, GF-Corpus, 2002.

## 2.1. Nyelviség

A *szökésben* a felügyelet-problematika<sup>32</sup> erőteljesen a nyelv kérdéskörébe szövődik. A felügyelet megvalósíthatatlanságát, így annak kigúnyolását lehangsúlyosabban a tárgyalás csődje prezentálja.<sup>33</sup> A tárgyalás, a vizsgálat során – előbbi a hagyomány felől tanulmányozva magát a felügyeletet képes megjeleníteni – a kommunikáció lehetetlensége mellett az olvasási módok paródiája mutatódik be abban a dialógusban, amelyben Angyal családnevét foglalkozásnévként értelmezi Mária, aki a sajátját is egy hasonló olvasási módnak veti alá.

MÁRIA *hivatalosan*. Neve?

ANGYAL *nem válaszol*.

MÁRIA *kedvesen-kegyetlenül*. Mi a neved?...

ANGYAL Angyal...

MÁRIA A neved, vádlott, a neved. Az életformád felől éppen most döntöttünk. [...] <sup>34</sup>

ANGYAL Legyen még szerencsénk egymáshoz, asszonyom.

MÁRIA Hogy érti ezt, Angyal? Hiszen eddig sem volt...

ANGYAL Akkor tehát maga még szűz, Mária?

MÁRIA Úgy van, angyalom. És még a nevemet is eltalálta. <sup>35</sup>

Ennek a gondolkodásmódnak a fordítottját viszi színre Angyal és Bátyus, amikor az Isten nevének el-nem-árulását taglalják. A név elválík a lényegtől, továbbá a név kimondása rámutató aktusként, vagyis leleplezésként (mint a megcsókolás) értelmeződik. <sup>36</sup>

---

32 Banu, Georges: *A felügyelt színpad*. Ford. Koros Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia, 2007.

33 A tárgyalásról Tamási Áron színművei kapcsán vö.: „találó Tamási törvényszék-jelene-te mint a konvencionális színház paródiája, mert valóban van összefüggés színház és törvényszék között, s nem tehetők anélkül egymás által a nevetség tárgyaivá, hogy ők maguk is ne válnának nevetségessé.” In Selyem Zsuzsa: „Szernyű szép világ”. Humor, irónia, poén Tamási Áron színműveiben. In *Színház és rítus*. Szerk. Visky András. Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház, Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, 1997. 101-113. 106.

34 Visky András: *A szökés*. I. m. 11.

35 Ua. 20.

ANGYAL Hallottad. Na és mi a neve? – ezt kérdezte. Jó lesz vigyázni.

BÁTYUS Mire vigyázni, Angyal?

ANGYAL A nevekre. Ki akarja szedni belőlünk.

BÁTYUS Az Istenét. Csak azt akarta megtudni...

ANGYAL Na ugye. Ő még biztosan szabadlábban van.<sup>37</sup>

A név és a lényeg szét/elválása a szemantikai mezőben véghezvitt „roncsolást” mutatja fel. Erre a fentiek melletti példát az olyan szókapcsolatok szétszedései szolgáltatják, amelyeket kötöttnek értelmezünk. A *fél lábbal a sírban*-szókapcsolathoz egy nyelvi szétszedés következtében kapcsolódnak azok a mondatok, amelyek az egyik láb levágásának, elhagyásának „eseményét” fejtetik. Ezek a nyelvi játékok a nyelvhez párosuló felügyelet alóli kicsúszásnak értelmezhetők az esetben, ha a standard nyelvhasználat, illetve a hozzá kapcsolódó jelentésképzés kijátszásának véljük, amelynek egy könnyedebb módozata az egy fonémában különböző szavak egymásra utalása, továbbá két ilyen szó keverése, összetévesztése.

A kicsúszás nyelvet érintő kérdéskörét gazdagító egyéb típusa a tárgyalás, a vizsgálat alatt ugyancsak felfedezhető. E típus azonban a tárgyaláshoz vagy vizsgálathoz kapcsolódó nyelviség felől érthető meg: a vádbeszéd, vallomás, védőbeszéd, gyanúsítás felől<sup>38</sup>. A *szökés* a vallomástétel nem viszi színre, annak „megtörténtéről” nincsen tudomásunk, csupán a vallomást tevő, végrehajtó *tett-tagadásáról*, s mindezt ráadásul egy álomban prezentálja a dráma.

MÁRIA [...] A beismerő vallomás könnyít a lelken. [...]

ANGYAL Nem ismertem be semmit. Csak a nevemet.<sup>39</sup>

## 2.2. Álom és fikció?

---

36 Selyem Zsuzsa az *Isten* szó kapcsán (az *árnyék* és az *édesapám* szavak mellett Esterházy prózáját vizsgálva) a kontextusfüggőséget emeli ki. Vö.: Selyem: *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*. I. m. 156.

37 Visky András: *A szökés*. I. m. 44.

38 Tamási Áron *Ősvigasztalása* kapcsán lásd a kérdésről Ungvári Zrínyi Ildikó: *A kicsi és a nagy: Tamási és Tamási*. In Uő.: *Látványolvasás*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, Ariadne Könyvek, 2004. 9-46.

39 Visky András: *A szökés*. I. m. 12.

Visky az álmodót és a fikció mikéntjét a *(fel)ügyelettel* és itt a vele szorosan összefüggő emlékezettel szövi egybe. Az álmokra nemcsak az álmodónak kell emlékezni, hanem részben az álmodó mellett tartózkodónak, legalábbis annyiban hogy az álmában beszélőnek a szavait fejben kell tartania, hiszen csak így módon kérdezhet arról, így módon faggathatja az álmodót. Nem tesz mást tehát az álmodó mellett, mint *ügyeli* az álmodót. Lehetne akár az *őrzést* említeni, de részint az *őrzéshez* a védelem párosul, részint pedig nem az információszerzés köthető hozzá. A *szökés* szerepbe-li *ügyelői* azonban információt óhajtanak az álmokról. Az *őrzésben* benne rejlik a virrasztás, így az éber maradás, ám (feltehetőleg) nagyjából nem valamiféle „adalék” okán. Az *ügyelés* ezzel szemben információ miatt bekövetkezhet, ellenben az emberi jegyet tudja magáénak, továbbá nem „elhajlás”, „vétség”<sup>40</sup> után „nyomoz”, így nem *felügyelet*. A *szökésben* tárgyalt álmok mintha nem egy egyénhez fűződnenek, mintha együttes produktumok lennének: az egyik szereplő álmodik, a másik lejegyzi; amit az egyik szereplő álmodott, azt már nem álmodhatja a másik.

BÁTYUS [...] Jegyezd meg, miket mondok álmodban, és kérdezzél. Ha nem kérdezel jól, nem fog eszembe jutni, mit álmodtam.<sup>41</sup>

BÁTYUS Na akkor kussolj, nemes úr. Aludni akarok. Most én következem. Aztán jegyezz meg mindent jól, értetted...<sup>42</sup>

BÁTYUS [...] Kelj fel, barátom, én is szeretnék álmodni egy kicsit, de tőled egyszerűen lehetetlen. Gátástalanul elálmodsz tőlem mindent.<sup>43</sup>

Emellett még az egyik szereplő jobbnak minősíti a másik álmát a sajátjánál. Az álmokból megragadható megjegyzésdarabkák miatt tehet ilyen kijelentést. Az álmok felelevenítése, az emlékezet együttes aktiválás, továbbá az esetleges átírások miatt lehet *együttes újraírásról* beszélni.

A *szökés* a fikció-valóság kérdéskörét az emlékezéssel és a felügyelettel az adott szereplő válogatáshoz, szelektáláshoz hasonlatos aktusán

40 Georges Banu kifejezései, terminusai használtak. Banu: I. m.

41 Visky András: A *szökés*. I. m. 17.

42 Ua. 19.

43 Ua. 14.

keresztül fonja össze. A szereplő információt gyűjt a „szövegről”<sup>44</sup>, az információgyűjtést követi egy feldolgozás, amelynek során a „szövegről” vagy „szövegrészletről” eldönti az egyén, hogy az hozzátartozik-e. A nem hozzátartozót, azaz nem a tulajdonában lévő „(szöveg)részletet”, a nem általa „gyártottat” „elhajlásnak”, illetve eltérőnek definiálja. A nem birtokolt jegyével mindenképpen párosítja. A szereplő a nem birtokolt adatot az arra való emlékezés hiányával igazolja. Ez a folyamat, az adatok gyűjtését követő információfeldolgozás nem vesz sok időt igénybe. Jóllehet a szereplő a maga számára a nem birtokoltat eltérőnek definiálja, a másik számára már *fikciónak* nevezi. A *fikció* sajátossága Angyal szerint, hogy csak az egyikük emlékszik rá.

ANGYAL [...] Közösén találtuk ki, tehát minden okunk megvolt rá, hogy elhiggyük. Bolond Huszárt leszámítva, akit kikergettünk. És akit, mert csak én emlékszem rá, természetesen én találtam ki. Te nyilván elfelejtetted, kiűzted az emlékezetedből, lefojtottad, megtagadtad. *Amire közösén emlékszünk, az a való, amire pedig egyénenként, az a fikció...* [...] <sup>45</sup>

E részlet a fentiek következtében egyszersmind a kollektív emlékezet kifigurázásának fogható fel akkor, ha elfogadjuk, hogy akár két ember esetében is szóba kerülhet a kollektív emlékezet terminusa.

### 2.3. A linearitás elhagyása

A szökezésben megmutatkozó kollektív emlékezet a linearitás ellenében működik. E darab a felidézést csak fragmentumokkal valósítja meg. A jelennek is ez a fragmentáltság jut osztályrészül, így a narratíva megképzésének lehetetlensége nemcsak a nyelvi referensek szóródásának eredménye, hanem az idő széttöredezettségének is.<sup>46</sup> A szereplők az időbeli hiátusok

---

44 A szöveg itt barthes-i értelemben használatos. Vö.: Barthes: *Texte*. In *Eyclopaedia Universalis*, Paris, 1973. 370-374.; Barthes, Roland: *Mythologies*. Paris, Seuil, Points Essais, 1970. [Magyarul részletek: *Mitológiák*. Vál. és ford. Ádám Péter. Budapest, Európa, Mérleg, 1983.]

45 Visky András: *A szökezés*. I. m. 31. [Kiemelés tőlem – K. F.]

46 Ungvári Zrínyi Ildikó az idő töredezettségéhez köti a narratíva meg-nem-képzettségét Samuel Beckett *Godot-ra várva* című drámájánál. Vö.: Ungvári Zrínyi Ildikó: *Qui est là?* Rá-kérdés a kortárs színházra. In *Korunk*, 2010. május. (XXI/5), 73-82. 75-76.

következtében nem mutathatnak föl egy olyan értelmezést, amelyben az ok-okozati viszonyok tisztázottak (vagy legalábbis annak látszanak), így csak az összerakosgatás<sup>47</sup> marad nekik magyarázatul. Egy olyan magyarázatot hoznak létre, amely meglehetősen csekély relevanciával rendelkezik, már ha rendelkezik egyáltalán bármiféle relevanciával. Mindazonáltal, Banu felosztását követve<sup>48</sup>, az e dráma által előrevetített, valószínűsíthető színházi előadást az *emlékezés színházának* jegyével el lehet látni, hiszen a test általi emlékezetet birtokolhatja, továbbá

az *emlékezés színháza* nyelvileg csak a műalkotás módján fölidézhető jelentések létrehozására törekszik, a színház terében jön létre, és a néző totális részvételére, illetőleg a jelentések közös megélésére számít<sup>49</sup>

Visky drámájában a linearitással szemben kialakított koncepció hangsúlyossá válik. Visky helyt képviselt dramaturgiája az általa *Barakk-dramaturgiának* nevezettel<sup>50</sup> mutat hasonlóságokat. A *barakk-dramaturgia* jellemzői között az idézet-technikát, a töredékes és fragmentált dramaturgiát jegyzi, illetve a beckett-i elgondolással való egyezésekre utal. A töredékes magyar színházi ábrázolhatóságát kétségessé teszi.<sup>51</sup> A *szökés* mindenesetre a linearitással szembemenő gondolkodási módot a szereplők abba a fajta párbeszédébe is beemeli, amelyből kiderül, hogy a korukat a „szabadságvesztés” idejéhez viszonyítva számolják.

BÁTYUS Hány éves vagy, Vitéz?  
VITÉZ Nemsokára betöltöm a tizennyolcat.  
ANGYAL Tizennyolc?

47 A posztmodern színház kapcsán Ungvári Zrínyi Ildikó barkácsolásról beszél, in *A rendező hátralép* című fejezetben. Vö.: Ua. 78-80.

48 Erről bővebben in Visky András: *Mítosz vagy zsáner*. Tamási Áron és a magyar színházi tradíció. In *Színház és rítus*. I. m. 7-17.

49 Ua. 10.

50 Visky András: *Barakk-dramaturgia*. In Uő.: *Megváltozhat-e egy ember*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk, Ariadne Könyvek, 2009. 11-19.

51 „abban a színházi kultúrában, amelyben a lineáris, történet elvű, anekdotikus dramaturgiák uralkodnak, a töredékes lét vagy a szent idő, a hierofánia nem homogén tere színházi praxissá aligha fordítható le”. In Visky András: *Színház és idő*. Születésnap levél Pályi Andrásnak. In Uő.: *A különbözőség vidékén*. Budapest, Vigilia Kiadó, Esszék, 2007. 20-29. 25.

VITÉZ Ha a szabadságvesztések idejét számolom. Márpedig én csak azt számolom.

BÁTYUS Jó. Nagyon jó.

VITÉZ Csak ezt, a többi nem számít. Fogság, börtön, börtön, fogság. Sehol egyetlen asszony. Tizennyolc év, húsvétkor. Akkor leszek nagykorú. Megünnepeljük? És te? Mikor születted?

BÁTYUS Ha a vizsgálati fogságot nem számítom...

VITÉZ Azt ne is számítsd, az még a magzati idő. Akkor még minden bizonytalan.<sup>52</sup>

Az vezethető le, hogy a drámabeli alakok a szabadságvesztéssel cezúrát alkalmaznak. A szabadlábban lévő időt és a szabadságvesztés idejét nem vegyítik. E gondolkodás alapja már eleve a felfüggesztésben rejlik, azaz fel sem merülhet a linearitás. A vizsgálati fogság idejét a magzati idővel rokonítják, hiszen az idő jegye a változékonysággal, a „megmásíthatósággal” írható le. A vizsgálati fogság idejében születhet olyan döntés, amely a szabadságot fogja eredményezni, ám olyan is, amely az elzárást. Ez utóbbi esetben a vizsgálati fogság az átmeneti időt jelenti, a döntés idejétől pedig megkezdődhet a szabadságvesztés ideje. Az átmeneti idő a közöttiség idejét jelenti, amelyet Arnold Van Gennep elgondolása alapján<sup>53</sup> a semleges térrel [zone neutre], így semlegesség jegyével lehet ellátni. A van Gennep által megnevezett rítusok [az *elkülönülés*, az *átmenetiség* és az *(újra)egyesülés*] attribútumai mutatkoznak meg A szökésbeli alakok időszámításánál. Az átmenetiség időintervallumának sajátosságai mellett a cezúrának köszönhetően a szabadságvesztés idejét megelőző jegyek levetése, letörlése, majd csak az elzárásban meglévők felvétele észlelhető<sup>54</sup>.

Visky szerint a *barakk-dramaturgia* időszerkesztése esetében az előadás túlnyomórészt a „bezárkózással” kezdődik<sup>55</sup>, amelynek három típusát különbözteti meg, az egyidejű, a kizökkenés és a hagyományos előadáskezdést követő típusát. A szökéssel a leginkább a „kizökkenést” magának tudó mutat közös vonásokat, hiszen e típusnál az „időérzékelé-

52 Visky András: *A szökés*. I. m. 57.

53 Vö.: Gennep, Arnold van: *Les rites de passage : étude systématique* .... Paris, Librairie Critique, E. Nourry, 1909.

54 A tökéletes törlés aktusa nem valósul meg. Egy-egy emlékfoslány feldereng.

55 Visky András: *Barakk-dramaturgia*. I. m. 12.

sünk a szabadságvesztés hiányával esik egybe”<sup>56</sup>, a szereplő már a fogásban van, ennek kezdetével nem szembesül a befogadó. A „szabadságvesztés hiánya” Visky *barakk-dramaturgiát* leíró passzusaiban feltehetőleg a szabadságmegvonás aktusának meg-nem-jelenítését fedi. A *szökés* azonban annyi előadást megtesz, hogy a nyitókép az álom terére s idejére összpontosít, és hogy szorosan a szabadságvesztést illető dialógust az utolsó jelenetre hagyja. A szabadságvesztés azonban a darab egészen végighúzódik, csak a róla való szoros dialógus késlekedik. A veszteség, a veszteség, a szóródás e dramaturgia jellegzetessége, ily módon nem meglepő, hogy a nyelv szintjén ugyancsak megtalálható. A kötött szókapcsolatok elemekre bontása, továbbá a szavak jelentésébe vetette bizalmatlanság az értelem ismételt megalkotását, a hozzárendelést is képviselheti<sup>57</sup>.

A *szökés*ben a vissza-visszatérő kimozdítottság az „időkeveréstől” indulva a nyelviség problematikáját játékba hozva az álom és a fikció obskurus terét beemelve markánsan végighúzódik.

---

56 Uo.

57 Ua. 16-17. alapján.



**A SZORONGÁS FORDÍTHATÓSÁGÁRÓL  
– DOMONKOS ISTVÁN SLAVKO MIHALIĆ VÁROSÁBAN –**

*Atlantisz*

Tolnai Ottó a következőt állítja a saját és az *Új Symposion* első generációjának délszláv irodalmi kötődéséről: „[...] Jugoszláviát úgy tudtam, mint egy országot, ahol a vers területén fontos dolgok történtek, fontos szabad pozíciók harcoltattak ki, szabaddá lett a vers: szabadverssé – mindenek előtt Popa, Mihalić, Slamnig, Dragojević, Šalamun által (magunkat Konczcal, Domonkossal e processzus egyenrangú részeseinek tudtam), ezt a fajta szabadverset (a próza, az esszé, valamint a képzőművészet bizonyos megnyilvánulásai természetesen ide sorolandók szintén) én az Adriával legfontosabb meghatározójának tudtam, annak a valaminek, amit Jugoszláviának neveztünk volt.”<sup>1</sup> A névsorból mindenképpen fontos kiemelnünk a horvát Slavko Mihalić (1928-2007) nevét, aki a második világháború után induló és a szocreál irodalommal szakító, a *Krugovi* (1952-1958) folyóirathoz kötődő generációk egyik meghatározó személyisége volt. A Tolnai-idézet azt is megvilágítja, mi vonzotta a fiatal symposionistákat, köztük Domonkos Istvánt is, az ex-jugoszláv nemzetek irodalmában. Ám a „szabadvers” fogalma Tolnainál nem pusztán formaként, hanem nehezen definiálható metaforaként is működik, amelyet legjobban talán néhány symposionista szerző műveinek avantgárd-szerű „öntörvényűsége” tükröz a műfaji és szellemi határok folytonos átlépésével, megkérdőjelezésével, formabontásával. A szintén „symposionista-származású” Bányai János szerint T. S. Eliot Ezra Pound tanulmánya jelezte a lap költészet-, illetve Kerouac a (farmernadrágos) próza-, Karlheinz Stock-

---

<sup>1</sup> Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*, Kérdező: Parti Nagy Lajos, Kaligram, Pozsony, 301.

hausen a zene-, Jan Kott pedig a színház- és az erotika-szemléletét.<sup>2</sup> Eliot gyanúval közelíti a „szabad vers” fogalmához: „Valójában persze nincs kétféle, kötött és szabad verselés; csak magas szintű mesterségbeli tudás létezik, vagyis alapos képzettség, amikor a forma ösztönössé válik, s minden további nélkül az éppen aktuális mondanivaló szolgálatában állítható.”<sup>3</sup> Ennek fényében Bányai talán eltúlozza a symposionista költészet irodalomtörténeti szerepének értékelését, amikor az idézett Eliot Pound-tanulmányát teszi a symposionista költészet-szemlélet meghatározójává. Ugyanis a kötött versformák, vagyis a tradicionális költői mesterség jelenléte nem mindegyik symposionista költőnél mutatható ki. Domonkos István, Danyi Magdolna, Böndör Pál, Csorba Béla, Sziveri János, Jung Károly stb. foglalkoztak a hagyományos formákkal (ám korántsem mindannyian elioti vagy poundi szinten), viszont pl. Ladik Katalin, Tolnai Ottó, Maurits Ferenc, Fenyvesi Ottó már nem, ők formai szempontból inkább az avantgárdhoz vonzódtak és vonzódnak mindmáig.<sup>4</sup> Ezért helyénvalóbbnak tűnik Bányai azon megállapítása, miszerint: „[...] az *Új Symposion* saját jelenébe építette a magyar »történeti avantgárdot« és ezáltal nemcsak legitimáló nyelvi horizontokat ismert meg, hanem a magyar irodalmi és irodalomtörténeti gondolkodás stabilnak vélt eszméit is problematikussá tette.”<sup>5</sup>

Domonkos Mihalić iránti vonzódását többek között az általa is fordított magyar nyelvű válogatás-kötet is jelzi, az 1987-ben, az újvidéki Forumnál megjelent *Atlantisz*. A horvát szerző magyar kötetét Ács Károly szerkesztette, Domonkos mellett a fordítók között vannak még: Ács Károly, Böndör Pál, Csuka Zoltán, Danyi Magdolna, Dudás Kálmán, Fehér Ferenc, Fehér Kálmán, Jung Károly, Pap József, Tomán László és Turi Gá-

2 Vö.: Bányai János: 1965: *A (poszt)modern(?) fordulat éve. Folyóirat a korszakküszöbön*, In: B. J.: *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998, 89.

3 T. S. Eliot: *Ezra Pound metrikája és költészete*, Ford.: Falvay Mihály, In: T. S. E.: *Káosz a rendben*, Válogatta és az előszót írta: Egri Péter, Gondolat, Bp., 1981, 39.

4 Ez természetesen nem jelenti a hagyományos szemléletű irodalommal való kommunikáció hiányát, ahogyan azt sem, hogy az említett szerzők költői mestersége vitatható lenne, hogy nem tudnának verset írni. Ez inkább azt példázza, hogy ők nem az elioti, illetve poundi költő típusát testesítik meg. Többek között talán éppen ezért kérdőjelezhető meg bizonyos pontokon Bányai értelmezése.

5 Bányai: i. m. 90.

bor. A válogatás Mihalić 1954–1985 között megjelent köteteiből ad ízelítőt a magyar olvasó számára. A könyv szerkesztői jegyzete szerint a kötet összeállításánál figyelembe vették az addig megjelent Mihalić fordításokat<sup>6</sup>, ugyanakkor több olyan darab is szerepel a kötetben, amelyet a fordítók kifejezetten az *Atlantisz*hoz készítettek el.

Mihalić költészetének jelentőségét és frissességét jelzi az is, hogy legutóbb a *Nagyvilág* közölt egy válogatást a kortárs horvát irodalomból, a harmadik symposionista generációhoz kötődő Fenyvesi Ottó tolmácsolásába<sup>7</sup>

### A Krugovi vonzásköréi

Slavko Mihalić a horvát *Krugovi* szerzőjeként meghatározta a folyóirat lírai arculatát Antun Šoljan, Ivan Slamnig, Irena Vrkljan<sup>8</sup>, Josip Pupačić, Miroslav Slavko Mađer, Milivoj Slaviček, Vesna Krmpotić, Vlado Gotovac és Zvonimir Golob mellett. Lőkös István a következőképpen jellemzi a *Krugovi* lírikusait: „A *Krugovi* nemzedékének a fenomenológia, a szürrealizmus, az egzisztencializmus vonzáskörében formálódó lírája lényegében még eszmei lázadás volt a totalitarizmus jugoszláv változata, majd a politikai elit utilitarizmusa, s nem utolsósorban – ha áttételesen is – a nemzeti pozíciók defenzív helyzete ellen.”<sup>9</sup> Ugyanakkor nem pusztán lírában, hanem irodalomtörténeti szemléletben és prózában is izgalmas eredményeket hoztak a *krugovašok*. A próza terén Ivan Slamnig és Antun Šoljan neve emelkedik ki (illetve később, a hetvenes években: Alojz Majetić, Zvonimir Majdak, Momo Kapor és Krsto Špoljar). Aleksander Flaker Slamnig és Šoljan kapcsán „farmernadrágos prózát” (jeans prose) emle-

6 Ennek ellenére a kötetben nem szerepel pl. Brasnyó István fordítása az *Új Symposion*ban megjelent *Öt horvát költő* című összeállításból.

7 A *Nagyvilág* 2008/9-es számát Marko Gregorić állította össze, Fenyvesi Ottó itt két verset fordított le (*Asztalnál. Az óceán közepén; Vihar előtt*), előtte az internetes *zEtna*-folyóiratnál a kultikus *Metamorfózis* c. költeményét ültette át magyarra (Lásd: *Metamorfózis. Kortárs horvát költők versei*, <http://www.zetna.org/zek/konyvek/97/index.html>), melyet később a *Tiszatáj* is közölt a 2005/6-os horvát különszámában.

8 Irena Vrkljan nem volt a *Krugovi* szerkesztőségének, csoportjának a tagja, ellenben lírája erősen kötődik a folyóirat szerzőinek munkájához.

9 Lőkös István: *A horvát irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1996, 328.

get, ám nem azt állítja, hogy Salinger *Zabhegyezőjének* utánzataiként, hanem vele párhuzamos jelenségekként lehet értelmezni a horvát jelenséget.

10

A magyar irodalomból éppen az *Új Symposion* első generációjának szerzőinél mutathatóak ki először a „farmernadrágos próza” stílusjegyei: a szleng, a szociális problematika, a társadalomkritika, a kívülálló, az idegen pozíciója, a töredékesség, a műfaji hibriditás, a szubkulturális és a pop-kulturális elemek, intermediális idézetek stb. megtalálhatóak Tolnai Ottó *Érzelmes tolvajok*, *Rovarház*, Domonkos István *A kitömött madár*, illetve az *Önarckép novellával* című elbeszéléskötet néhány darabjában, valamint Végel László *Egy makró emlékiratai* című művében, illetve Gion Nándor prózájában is<sup>11</sup>

A *Krugovi*hoz közel álló szerzők tanulmány-, kritika-, vers- és prózavilága azonban nem pusztán a horvát hagyományhoz viszonyult, nyitott volt a nyugati-európai és az amerikai irodalmakra is, azokkal összefüggésben, a műfordításokkal párhuzamosan alakult, az európai és az amerikai hagyomány felől kérdezett rá kritikusan a saját tradíciójára: „A *Krugovi* folyóirat (1952-1958) fontossága messze túlnőtt megjelenésének hét éves időkeretén. A generációs poétika értékelését is túlszárnyalta. Ez különös időben történt, amikor a horvát kultúra lázasan keresni kezdte azt az elveszített fonalat, amely összekötötte Európával.”<sup>12</sup> Az Európa-eszmény a titóista szocreállal szemben poétikai elkülönülést is eredményezett: „»Az egyenruhára« és a pártos, »vonalas költészetre adott reakció hullámát« az ötvenes évek elején Šoljan már 1957-ben, a *Krugoviban* úgy diagnosztizálta, ahogyan egyensúlyozni szokás. [...] Védekezni

10 Lőkös szerint inkább Gertrud Stein harmincas évekbeli munkáit lehetne felhozni a „farmernadrágos próza” hatástörténete szempontjából.

11 És természetesen a későbbi symposionistáknál is találkozunk ezekkel a stílusjegyekkel (pl. a harmadik generációhoz tartozó Balázs Attila prózájában és Fenyvesi Ottó lírájában).

12 „Važnost časopisa *Krugovi* (1952-1958.) daleko je nadrasla raspon od sedam godina koliko je trajalo izlaženje. Nadrasla je i procjenu časopisa unutar generacijske poetike. To se dogodilo uslijed specifičnih obilježja vremena u kojem je hrvatska kultura počela grozničavo tražiti onu izgublenu nit što ju je nekada spajala s Europom.” (Ahol nincs feltűntetve a fordító neve, ott az idézet a dolgozatíró O. R. tolmácsolása.), Sibila Petlevski: *Kazalište riječi Ivana Slamniga*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa. Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća. Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet – Dani Ivana Slamniga*, Urednik: Goran Rem, Osijek, Pedagoški fakultet, 2003, 277.

kellett azzal szemben, amit Cvjetko Milanja a »szükség szocreál struktúrájának« nevez és választani kellett egy kiutat, a nyitottság valamiféle struktúráját. Persze a »nyitottság struktúrájára« az ötvenes években a legjobb esetben is az eszkapizmus, a politikailag veszélyes címkéjét ragasztották rá.”<sup>13</sup> A *Krugovi* szellemi nyitását nagy mértékben segítették a műfordítások, a külföldi irodalommal és művészettel kapcsolatos recenziók, esszék, tanulmányok: „Ez nem volt többé a hagyomány folytatása, hanem a vele való párbeszéd keresése, olykor vita is, amelynek [...] sikerült rátapintani a kortársi problémák fájó pontjaira és felszabadítani annak a közösségnek gyógyító nevetését, amely önmagával folytat párbeszédet a történelem tengelyén. [...] Mégis feltételezhetjük, hogy a horvát környezetben, a *Krugovi* időszerű határon túli információs közvetítése nélkül később játszódnak volna le a stíluskorszakok, akárcsak a »hazai« és az »idegen« viszonyának »dramatizációja«, mint ahogy az valójában megtörtént.”<sup>14</sup>

Itamar Even-Zohar szerint a műfordítás aktívan részt vesz a célnyelvi irodalom alakulásában: „Nyilvánvaló tehát, hogy a fordítandó művek megválasztásának az elvét a helyi, saját irodalmi rendszert irányító aktuális állapot határozza meg: a szövegeket aszerint választják ki, hogy mennyire egyeztethetők össze a célnyelvi irodalmon belüli új megközelítésmódokkal és az általuk betöltött feltételezett újító szereppel.”<sup>15</sup> Even-Zohar szerint erre három esetben kerülhet sor: 1. amikor egy irodal-

13 „»Val reakcije na uniformiranost« i partijašku »linijsku poeziju« na samom početku pedesetih godina, Šoljan je već u *Krugovima* iz 1957. dijagnosticirao na način na koji se vrši bilanca. [...] Trebalo se odbraniti od onoga što danas Cvjetko Milanja naziva »socrealističkom strukturom nužde« i izabрати neki izlaz, neku strukturu otvorenosti. Dakako da je »struktura otvorenosti« pedesetih u najbolje slučaju dobivala potencijalno opasnu političku etiketu eskapizma.”, In: Petlevski: i. m. 277-278.

14 „Nije to više bilo nastavljanje na tradiciju, nego pokušaj uspostavljanja dijaloga sa tradicijom, ponekad i polemika koja je [...] uspjela pogoditi bolne točke suvremenosti i osloboditi terapijski smijeh zajednice koja dijalogizira sama sa sobom na povijesnoj osi. [...] Ipak, za pretpostavljanje je, da bi u hrvatskoj sredini, bez pravovremenog posredništva *Krugova* u donošenju prekograničnih kulturnih informacija, do takve »dramatizacije« odnosa stilskih epoha, ali i dramatizacije »domaćeg« i »stranog« došlo još kasnije nego što se to doista dogodilo.”, In: Petlevski: i. m. 279-280.

15 Itamar Even-Zohar: *A műfordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében*, Ford.: Janovits Enikő Mária, Kalligram 2007/2, 63.

mi rendszer még alakulóban van, 2. amikor egy irodalom vagy perifériális vagy „gyenge”, 3. amikor az irodalomban válság és vákuum mutatkozik.<sup>16</sup> A *Krugovi* szerzői esetében az első két eset mutatható ki, hiszen felépésük egy még kialakulatlan, egynemű irodalmi térben jelent meg, a kezdeti „üldözések” idején még perifériális jelenségnek számítottak. A válság esete azért nem vonatkoztatható a korszakukra, mert éppen a *Krugovi* szerzőinek megjelenése jelzi a pangó, önmagába záródó irodalmi szűklátókörűség végét.

Hasonló politika-, társadalom-és irodalomkritika, illetve műfordítás-hatás jellemezte az egy évtizeddel későbbi, a vajdasági *Új Symposion* folyóirat köré csoportosuló szerzőket is.<sup>17</sup> A *Krugovi*hoz való viszonyukat Tolnai Ottó a következő módon foglalja össze egyik korai írásában: „Mondom, mégis egy kicsit távolabbról kell elindulnom, hiszen még igen kevesen, igen kis mértékben tudtak szembenézni azzal a problémával, amit ez a költészet, gondolok itt a Krugovival induló generációra (Prevratna generacija), hozott, jelent, amit ez a költészet ma és általában jelenthetne. Persze, nekünk sem feladatunk ez alkalommal és többnyire a vele való farkasszem-nézés, mivel lényegében nekünk mégiscsak egy kicsit távoleső területről van szó. (Annak ellenére, vagy éppen azért, hogy nekünk igen szimpatikus világ és ebben a »szimpátiában« végső ideje megmondani, nincsen semmi különös, misztifikálni való, mint azt egy pár tájékozatlan, illetve tudatlan vélte stb., mivel csak általában a költészet helyének, küldetésének, sorsának kereséséről, figyeléséről, jelzéséről, bizonyos tapogatózásról van szó, lévén fiatalok, ami lényegében, persze és több mint valószínű, még a végső állásfoglalásunknak, ennek a »trulakobílanak« ki tudja majd melyik felén is lesz: feladatunk, mivel külön is objektíve a jugoszláv költészet egyik útőeréről van szó, ennek az állásfoglalásnak, hozzá való szituációnknak, ismét csak általában, lázas keresése, előkészítése, megteremtése.) [...]”<sup>18</sup> A jelen dolgozat elején idézett Tolnai-

16 Vö.: Even-Zohar: i. m. 63.

17 Azzal, hogy néhány symposionista szerző idővel beolvadt a hatalmi struktúrába, s részévé vált annak, ami ellen a lap mozgalmisága az elején még fellázadt. (Vö.: Csorba Béla–Vékás János: *A kultúrtanti visszavág. A Symposion-mozgalom krónikája 1954–1993*, magánkiadás, Újvidék, 1993, Szerbhorváth György: *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Kalligram, Pozsony, 2005)

18 Tolnai Ottó: *Gartlic za čas kratiti, Új Symposion 1965/8.*

idézet a későbbi visszatekintés eredményeként már meghatározza, mit talált ez a „lázás keresés”: a „szabadverset”, vagyis a *Krugovi* szerzőihez hasonlóan a szocreál szűk kategóriáiból való kitörés lehetőségét. Ezt a kijáratot, amely a vajdasági kisebbségi kultúrát is jellemezte, az *Új Symposion* első generációjához tartozó Végel László a következő módon értelmezi: „Az egyetemesség helyett a hibriditás, Derrida szavaival, „kreolizáció” költözött be a szellemünkbe. Az egyetemesség utópiája elhalálozott, de megszületett a hibriditás valósága. Akik az identitásban biztonságot és evidenciát kerestek, bizonytalanságra és kétértelműségekre leltek. Ebben az értelemben a kisebbségi irodalmak immár nemcsak megtűrt mostoha-gyermek, hanem az új európaiság paradigmái is. Az álarc mögötti arc mögött sebekkel teli, hiteles hontalan nyelvű európai arc lakozik.”<sup>19</sup> Ehhez azonban hozzá kell tennünk azt, hogy amennyiben összevetjük az *Új Symposion* és a *Krugovi* irodalomtörténeti szerepét, akkor a hasonlóságok mellett alapvető különbségek is szembe tűnnek. Az *Új Symposion* nem játszhatta el az egyetemes magyar irodalomban azt a szerepet, amit a horvát lap a saját kultúrájában. Ennek lehetséges magyarázatai: a diktatúra éveiben politikai okok miatt, a magyarországi rendszerváltás után, valamint az ex-jugoszláv háborúk hatására pedig a lap megszűnéséből fakadóan, illetve a magyarországi irodalmi rendszer a volt jugoszlávval és ezen belül is a vajdasággal szembeni mássága miatt. Az *Új Symposion* szerzői mindmáig nem integrálódtak kellőképpen a magyarországi irodalmi rendszerekbe, néhány alkotót leszámítva a többség megmaradt a margón. Ezek után azt mondhatjuk, hogy a magyar nyelvű irodalmi rendszer a politikai váltás után felismerte ugyan saját pluralitását, ám a rendszer egységei között fal van, ritka az átjárás, és a fal nem minden esetben indokolható esztétikai okokkal (természetesen az önérzetes dilettánsok esetében igen), hanem inkább a „kisebbségi irodalom” címkéjére ragadt előítéletekkel, és nem utolsósorban a kialakulófélben lévő, egyetemes magyar nyelvű könyvpiac problémáival. Ugyanakkor azt is észre kell vennünk, hogy a helyzet a diktatúra éveikhez képest javult, pl. többé nem okoz problémát határon túli magyar szerzőt közölni egy magyarországi lapban, s hébe-hóba a könyvek is átkerülnek a határon a boltokba.

---

19 Végel László: *Gyökerek az idegenségben. Peremvidék – kisebbség – irodalom*, Forrás 2003/11., 57.

Az *Új Symposion* az első olyan magyar irodalmi jelenség, amely kultúraközi helyzetéből fakadóan időben reagálta le a horvát kulturális „fordulatokat”, változásokat. S ha a maga idejében a magyarországi irodalomra nem is volt különösebb hatással, a vajdasági magyar irodalmat alapjaiban megrengette, s betöltötte a „fordulat” szerepét, akárcsak a *Krugovi* a horvát kulturális kontextusban.<sup>20</sup>

### *Mihalić lírájának körvonalai: „Bih da se odmeđim”*

Slavko Mihalić első kötetét 1954-ben adta ki *Komorna muzika* [Kamarazene] címmel a zágrábi, magánvállalkozású Lykos kiadónál, amely később, éppen Mihalić szerkesztőségi munkájának köszönhetően, a horvát irodalom egyik meghatározó orgánumává vált. Mihalić rendkívül termékeny szerző, több mint harminc verseskötete jelent meg, ezen kívül írt még drámákat, esszéket, novellákat, továbbá szlovénból, illetve macedónból fordított horvatra, több lap munkatársa, szerkesztője, elindítója volt, műveit számos nyelvre fordították. Legutóbbi verseskötetét 2005-ben adta ki *Posljednja večera* [Utolsó vacsora] címmel. Hrvoje Pejaković szerint a múlt század hatvanas évei Mihalić költészetének jegyében teltek, illetve a korai Mihalić-poézissel szembeni magatartás jegyeit viselik magukon, s majd csak a hatvanas évek végén jelentkezett horvát költő, Zvonko Maković lesz az, aki termékeny párbeszédet képes folytatni Mihalić költészetével.<sup>21</sup> A nyolcvanas években induló, a zágrábi *Quorum* folyóirathoz kötődő, „posztmodern” horvát költőgenerációk azonban már ambivalensen viszonyultak Mihalić egzisztencialista „modernségéhez”. Erre a magatartásra utalt a quorumos költő és irodalomtörténész Goran Rem is, amikor recenziót írt Mihalić ’87-es, *Iskorak* [Kilépés] című kötetéről: „És igen, amit ezekben a vitákban nem vallottunk be, az az, hogy titokban szinte szívesebben olvastuk Mihalić atipikus, már-már kolokviálisan hangzó szentiszlágerét, a *Približavanje olujet* [Közeledő vihar], mert, az istenért, nem vagyunk állatok, akkor is, ha váratlanul szívesen hallgatjuk a megöregedett subszörfözőket, a *The Animalst*. Azonnal jeleznem kell, hogy sajnos többé

20 És a jugoszlávban, hiszen a lap a volt jugoszláv nemezetek irodalmára is kihatással volt, aminek éppen az *Új Symposion* az egyik példája.

21 Vö.: Hrvoje Pejaković: *Put u (zajedničko) postojanje*, Republika 1986/9-10., 1026.



sem titokban, sem nyilvánosan nem olvasom ezt a verset, míg az *Animalst* mindig hallgatom, javíthatatlanul backupból, a Mini mono-lemezájátszón..."<sup>22</sup> Ez azonban nem jelenti azt, hogy minden quorumos költő végül megtagadta Mihalić költészetét, hanem inkább a kritikus költői viszonyulást jelzi a fiatalabb generációk részéről.<sup>23</sup>

A szintúgy quorumos horvát irodalomtörténész és költő, Krešimir Bagić a következő módon jellemzi Mihalić-recepciót: „Mihalić költészetét értelmezve a kritikusok és a kommentátorok legtöbbször egzisztencialista poétikáról, a valósággal való frusztrált költői vitáról (Šoljan), egy gnoszeológiai modell mátrixáról (Milanja), a helyzetben lévő emberről (Pavletić), ritmizált beszédfrázisról, az általánosnak a privát szférában lezajló széttöredezéséről, illetve arról a költészetről beszélnek, amelyben az ember »többé nem a minden dolgok mértéke, hanem megragadhatatlan enigma« (Pierre Seghers)..."<sup>24</sup> Mihalić költészetét többen a szocreállal szakító irodalom jelenségeként értelmezik, így például Adrijana Škunca is: „Abban a helyzetben, amikor az irodalom fölött a szocreál diktátum fenyegetése függ, egy egész sor költő [...] úgy viszonyult a verssoraiban az időhöz, mint történelmi-egzisztenciális kategóriához. Úgy vezetik be az idő problémáját a költészetbe, hogy feloldják az individuális emberi idő szintjén, magának a költőnek az idejében, akinek számára minden probléma az elsikló időben rejlik.”<sup>25</sup> Škunca szerint Mihalić továbblépett

---

22 „I, da, ono što si u tim raspravama nismo priznavali, bilo je da smo u potaji skoro radije čitali atipičan Mihalićev gotovo kolokvijalizirano ozvučen sentiš-hit *Približavanje oluje*, jer, zaboga, nismo životinje, iako neočekivano rado slušamo neostarjele subsurfere *The Animals*. Moram odmah istaknuti kako to nažalost više ne čitam ni u potaji niti javno, dok *Animalse* slušam uvijek, onako nepopravljivo iz backupa, na monogramofonu Mini, ...”, Goran Rem: *Slavko Mihalić: Iskorak, Naprijed, Zagreb, 1987, Ten 1987/7/2.*, 9.

23 Akiknek a *Krugovi* folyóirat játékosabb költője, a poeta ludens Ivan Slamnig vált követeendő mintává Slavko Mihalićtyal szemben.

24 „Interpretirajući Mihalićevu poeziju, kritičari i komentatori najčešće su govorili o egzistencijalističkoj poetici, o frustriranoj pjesničkoj polemici sa zbiljom (Šoljan), o gnoseološkoj modelativnoj matrici (Milanja), o čovjeku u situaciji (Pavletić), o ritmiziranoj govornoj frazi, o prelamanju općega kroz privatnu sferu, o poeziji kojoj čovjek »više nije mjerilo svih stvari već je nedokučiva enigma« (Pierre Seghers)..." , Krešimir Bagić: *Virtuozo i na harmonici*, In: Krešimir Bagić: *Brisani prostor*, Meandar, Zagreb, 2002, 95-94.

25 „U situaciji kad nad književnošću visi prijetnja socrealističkog diktata, cijeli niz pjesnika [...] u svojim se stihovima odnosi prema vremenu kao prema povijesno-egzistencijal-

kortársai költői horizontján, saját poétikája kidolgozásának irányába. „Bih da se odmeđim” [elhatárolódnék], idézi Mihalićot Škunca a szerző második, 1956-os kötetéből, a *Put u nepostojanje*ből [Út a nemlétbe]. Škunca ennek az elhatárolódásnak kulcsszerepet tulajdonít a mihalići poétika értelmezésekor. Ezt az elhatárolódást egyfelől érthetjük úgy is, mint elkülönülést a szocreál irodalomtól, másfelől pedig úgy, mint a „nemzedéki” homogeneitás-eszménnyel szembeni távolságtartást, az individuális költői nyelv érdekében. Egyes kritikusok úgy vélik, Mihalić verselése kevés változáson esett át. A magyar válogatáskötet utószavában Antun Šoljan hasonló véleménnyel vitázik: „Mihalićról egyébként már elmondták, hogy verseléstechikája nem mutatja a fejlődés jeleit, mintha olyan költőnek született volna, amilyennek ma is ismerjük. Hogy keveset kísérletezik. Nos, valóban, technikai értelemben, kifejezőeszközeinek fejlődése minimális. De annál érzékeltetőbb érlelődést mutat világának kimunkálásában, a világos és tömör végső formulációk keresésében.”<sup>26</sup>

Mihalić költészetének számos összetevője közül mindenképpen érdemes kiemelni a paradoxonra építő mondatszerkesztést és az irónia szerepét. A kiváló költő és irodalomtörténész, a horvát *Razlog*<sup>27</sup> folyóirathoz közel álló Zvonimir Mrkonjić szerint: „Mihalić költői világának gazdag, noha elfojtott imaginatív méretei ellenére, az egzisztencia felfedezése a költészetében örökre az egzisztenciális analízis aszentimentális nyelveként jelent és maradt meg. Ez az ironikus, gyakran paradox nyelv egyfajta kritikus nyelv, amely a költői érzékenység, főleg a két világháború közötti horvát költészetben gyökeret vert pasztorális intimitás létező

---

noj kategoriji. Oni unose problem vremena u pjesništvo rastvarajući ga na razini individualnog ljudskog vremena, vremena samog pjesnika, za kojeg svi problemi i jesu u tom vremenu koje izmiče.”, Andrijana Škunca: *Pjesništvo pobune i bjega*, Republika 1986/9-10., 1029.

26 Antun Šoljan: *Bevezetés Mihalić verseinek olvasatába*, In: Slavko Mihalić: *Atlantisz. Válogatott versek*, Összeállította: Ács Károly, Ford.: Ács Károly, Böndör Pál, Csuka Zoltán, Danyi Magdolna, Domonkos István, Dudás Kálmán, Fehér Ferenc, Fehér Kálmán, Jung Károly, Pap József, Tomán László, Túri Gábor, Forum, Újvidék, 1987, 149.

27 A *Krugovi* folyóirat megszűnése után a második világháborút követő újabb generáció a *Razlog* folyóirat (1961-1969) köré szerveződött, szerzői: Danijel Dragojević, Zvonimir Mrkonjić, Zvonimir Majdak, Ante Stamać, Dubravko Horvatić, Igor Zidić, Vjeran Zuppa, Tonko Maroević, Tonči Petrasov Marović stb.

formáinak rombolásán alapul.”<sup>28</sup> Az egzisztencializmusból kiindulva Mrkonjić az abszurd színházzal és a heideggeri „világba vetettség” gondolatával hozza párhuzamba Mihalić költészetét, amely elsősorban a bukás, a lemondás és a remény elvetése tematikájában mutatkozik meg.<sup>29</sup>

A műfordítás szempontjából mindenképpen figyelembe kell venni a mihalići mondat szemantikai sajátosságait. A *Krugovi* folyóirat egykori szerkesztője, Vlatko Pavletić fenomenológiai megközelítésében többek között a jelentéssűrítést és a jelentés érvényben tartását véli fontosnak: „Szemben sok modern szerzővel, akik ragaszkodnak ahhoz az elvhez, hogy a versnek semmit sem kell *jelenteni*, helyett számára elég csak *lenni*, Mihalić kivétel nélkül olyan verssorokat írt, amelyek nagy mértékben annak köszönhetően váltak és maradtak poétikai létezővé, hogy rendelkeznek jelentéssel, hogy magukban erősen sűrített értelmet tartalmaznak, melynek költői célja az, hogy eljusson a teljes – a saját és az idegen ősi és társadalmi – lényéig. Mihalić költészetében a »jelenteni« annyi, mint »létezni«, a »létezni« pedig elsősorban annyi, mint – »jelenteni«! Mihalić ennélfogva közelebb áll a vers, mint üzenet és kifejezés hagyományos felfogásához, szemben a modernség álláspontjával, miszerint a verset poliszstrukturális esztétikai tárgyként kell megvalósítani és kezelni [...]”.<sup>30</sup> Az idézetből kitetszik, hogy Pavletić vitába száll a strukturalista iskolá-

---

28 „Uprkos bogatim, iako prigušenim imaginativnim razmjerima Mihalićeva poetskog svijeta, otkriće egzistencije u njegovu pjesništvu zauvijek se uspostavilo i zadržalo kao a-sentimentalan jezik egzistencijalne analize. Taj ironički, često paradoksní jezik zapravo je svojevrsan kritički jezik koji se zasniva na razaranju postojećih oblika poetske osjećajnosti, posebno one pastoralno intimističke iz perioda hrvatske poezije između dva rata.”, Zvonimir Mrkonjić: *Slavko Mihalić*, In: Z. M.: *Izum beskraja*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1971, 99.

29 Vö.: Mrkonjić: i. m. 106.

30 „Nasuprot mnogim modernistima, koji se drže načela da pjesma ne mora ništa *značiti*, nego da mora jednostavno *biti*, Mihalić je beziznimno pisao stihove koji su postali i trajno ostali poetski egzistentni zahvaljujući u velikoj mjeri tome što znače, što u sebi sadrže čvrsto zbijen relevantan smisao s pokrićem u pjesnikovoj težnji da proдре do srži totalnog – iskonskog i društvenog svojeg i tuđeg – bića. U Mihalićevoj poeziji »značiti« znači »postojati«, a »postojati« je prvotno – »značiti«! Mihalić je stoga bliži tradicionalnom shvaćanju pjesme kao poruke i izraza nego modernističkom inzistiranju na tome, da se pjesma ostvaruje i tretira kao polisstrukturni estetski predmet [...]”, Vlatko Pavletić: *Udio tradicije u Mihalićevoj modernitetu*, In: *Dva poglavlja o strukturi Mihalićevih pjesama*, Republika, Zagreb, 1976, 389-390.

val, ám amint azt az elemzések során látni fogjuk, éppen Domonkos tolmácsolásai fogják jelezni azt a problémát, hogy Mihalić jelentéssűrítései korántsem egyértelműek az értelmezés szempontjából, a központosítás szinte teljes hiánya pedig a többféleképpen való olvasás lehetőségeként valósul meg. Így ha nem is anarchikus, de többféle versstruktúra képzelhető el a központosítás értelmezésének megfelelően. A központosítás ilyen szintű használata viszont éppen avantgárd átvétel Mihalić esetében, s az avantgárd nem pusztán a „szabadvers” formai megvalósításában, hanem a gyakori szürrealista, illetve expresszionista képhasználatban is tetten érhető. Mihalić nem tagadja az avantgárd modernségét, párbeszédet folytat vele, ám el is távolodik tőle, verseinek formai jegyei klasszikusabb sajátosságokat mutatnak a versszakok építkezésén és a jelentés, illetve a hangzás egységén keresztül. Azzal, hogy Mihalićnál a jelentés és a hangzás egysége nem szimbolista zeneiséget, hanem töredékes, a beszédhez közel álló ritmikát eredményez: „Éppen ezért paradoxon Mihalić első, *Komorna muzika* [Kamarazene] kötetének címe, mert az addigi költői beszéd repertoárjával szembeállítja az „amuzikalitást”, az egzisztenciális belátás hideg megnevezőjét és látszólag az antipoétikus dikciót. [...] Amennyiben óvatosabban olvassuk Mihalić verseit, látni lehet majd, hogy a verssorok fokozásának technikáját alkalmazza, amelyek közül mindegyik saját elbeszélői folyamathoz tartozik: a dikció folyamata ellenére, a verssorok között észrevétlenül lejátszódnak a tartalmi diszkontinuitások és ugrások.”<sup>31</sup> Pavletić az idézet tanulmányában pedig azt állítja, hogy akkor mutathatóak ki a ritmusváltások Mihalić költeményeiben, amikor ez tartalmilag indokolt, az antipoétikus dikció pedig a hétköznapi beszéd használatából hallható ki.<sup>32</sup> Mindez összefügg „az ember bizony-

---

31 „U tome i jest paradoksalnost naslova prve Mihalićeve knjige *Komorna muzika* što on dotadašem repertoaru poetskog govora suprotavlja »nemuzikalno«, hladno nazivlje egzistencijalno samouvida i naizgled antipoetsku dikciju. [...] Čitaju li se Mihalićevi stihovi pažljivije, vidjet će se kako se on često služi tehnikom nizanja stihova od kojih svaki pojedini pripada zasebnom pripovjednom toku: unatoč slijedu dikcije, između stihova neopazice nastaju diskontinuiteti i skokovi smisla.”, Zvonimir Mrkonjić: *Slavko Mihalić, izbor iz slobode*, Republika 1986/9-10., 1021.

32 Vö.: Pavletić: i. m. 395-396., 399.

talán sorsával és az élet törekenységével”<sup>33</sup>, amit Pavletić szerint Milovan Danajlić vett észre először.

Összegezve az eddigieket: Mihalić költészete kihívást jelentett a második világháború utáni és előtti költő-generációk számára, a modernség (szimbolizmus), az avantgárd (szürrealizmus, expresszionizmus) poétikáihoz vonzódott, ugyanakkor el is távolodott azoktól. Számára a költészet már nem pusztán a tradíció tagadásának eszköze, hanem annak aktív átértékelését szorgalmazza.

### *A romlás zenéje*

Domonkos István először az *Új Symposion*ban közli versfordításainak egy részét<sup>34</sup>, Ács Károly az *Atlantisz* c. válogatásában egyedül a *L'amour* [L'amour] című Mihalić-költeményt hagyta ki. Domonkos összesen nyolc költeményt fordított a magyar válogatáskötetbe, cím szerint a következőket: *A város nevét nem mondhatom meg* [Ne mogu izgovoriti ime grada], *Kórházi vasárnap* [Bolnička nedjelja], *Utolsó vacsora* [Poslednja večera], *Fekete almák kertje* [Vrt crnih jabuka], *Árvíz* [Poplava], *Nyomok* [Tragovi], *Létezik, nem létezik* [Jest i nije], *Vérfürdő* [Pokolj]. Ezek eredetileg két Mihalić kötetben láttak napvilágot: a *Poslednja večera* [Utolsó vacsora, 1970] és a *Vrt crnih jabuka* [Fekete almák kertje, 1972] címűben. Ezúttal nem kerül sor minden fordítás elemzésére, ehelyett csak azokra figyelünk majd, melyek jellegzetes fordítói ars poeticára engednek következtetni, s jól példázzák azt, miként oldotta meg Domonkos a problémás vagy a nehezen tolmácsolható versrészeket.

#### *Ne mogu izgovoriti ime grada*

A költemény az 1970-es *Poslednja večera* című kötetben jelent meg, s jól reprezentálja a mihalići költészet alapjegyeit: a központosítás hiánya többféle olvasati lehetőséget kínál fel, amittől megnövekszik egy-egy szó vagy motívum jelentéshálózata. A költemény „szabadvers” ugyan, ám az is-

---

<sup>33</sup> Pavletić: i. m. 399.

<sup>34</sup> *L'amour; Létezik, nem létezik; Nyomok; Árvíz; Fekete almák kertje; Vérfürdő*, Ford.: Domonkos István, *Új Symposion* 1972/91.

méltódó szerkezetnek köszönhetően kötött formára emlékeztet, vagyis Mihalić darabja a hagyományos formavilág eszköztárát nem tagadja meg teljesen, hanem felhasználja a komponáláshoz. A cím kettős mozzanatot vet fel: a város, mint totem és tabu jelenik meg a lírai alany számára. Ám mindvégig nem lesz világos, ki tiltja meg a város nevének a kimondását, milyen hatalomról van szó, és mi ennek a tiltásnak a pontos oka. Amennyiben referenciálisan értelmezzük a verset, akkor az a titói rendszer kritikájaként is működhet. Mihalić ahhoz a generációhoz tartozik, amelyek már nem a szocreál irodalom kötelező paneljei szerint ábrázolta a „népfelszabadító” partizánok (rém)tetteit. Akárcsak a Mihalić által horvátra fordított szlovén Edvard Kocbek költő, aki prózájában és verseiben az elsők között kérdőjelezte meg a partizán akciók morális tisztaságát, s bizonyos szlovén városok nevének kimondásával a mindmáig tisztázatlan partizán tisztogatásokra utalt, aminek a szerző cenzúrázása, betiltása, elhallgatása, a pártból való kizárása lett a vége. A második világháborús, jugoszláv történelmi kontextusban igencsak provokatívan hangozhatott Mihalić költeményének második versszaka, Domonkos István pontos tolmácsolásában: „A sorsdöntő pillanatokban a hősök elgyávulhatnak / Mindnyájan megfélelkezhetünk az indulás céljáról”<sup>35</sup> [„Možda junaci izgube hrabrost u osudnom času / Možda svi zaboravimo zašto smo krenuli”<sup>36</sup>] Mindenki besúgóvá válhat, még a lírai alany is, aki nem pusztán áldozat, hanem hóhér is lehet: „Lehet, hogy már holnap baráti kéz ejt el / Részegségemben felfedhetem titkos járatait / Lehet hogy kémek kezdenek keríteni”<sup>37</sup> [„Možda već sutra padnem od ruke prijatelja / Možda u pijanstvu izdam njegove tajne prolaze / Možda me na sve strane vrebaju žbiri”<sup>38</sup>] A ma békésnek, biztonságosnak tűnő rendszer, világháborúba, összeomlásba csaphat át: „Lehet hogy gyújtogatásba fogok a főutcán / Lehet hogy az alapok omladoznak alattunk”<sup>39</sup> [„Možda podmetnem

---

35 Slavko Mihalić: *A város nevét nem mondhatom meg*, In: S. M.: *Atlantisz*, Összeállította: Ács Károly, Ford.: Domonkos István, Forum, Újvidék, 1986, 56.

36 Slavko Mihalić: *Ne mogu izgovoriti ime grada*, In: S. M.: *Atlantida*, Izbor: Vuk Krnjević, Prosveta, Beograd, 1982, 147.

37 Mihalić-Domonkos: i. m. 56.

38 Mihalić: i. m. 147.

39 Mihalić-Domonkos: i. m. 56.

požar u glavnoj ulici / Možda se pod nama lome temelji”<sup>40]</sup> Az *Új Symposion* első generációja előtt induló, s a laphoz távolabbról kapcsolódó, Tolnai Ottó szellemi mestere, Koncz István *A Tisza partjánál* c. versét (a szerző második, *Ellen-máglya* c. (Fourm, Újvidék, 1988) kötetéből) a recepció a jugoszláv háború jóslataként értelmezi a „Háború lesz.” című refrénnek köszönhetően. Kosztolányi Dezső ugyanezzel a mondattal fejezi be az 1909-es belgrádi útirajzát (*Belgrádi képek*). Vagyis Koncz mondata felfogható idézetként. A két szerző mondatai között két világháború zajlott le. Csakhogy, míg Kosztolányi esetében az I. világháború balkáni előérzete sejlik fel, addig Koncznál a kilencvenes évekbeli balkáni mészárlás és ezen túl a háború általános élménye fogalmazódik meg. Ennek nyomán a háború hérakleitoszi dimenziókat ölt, az emberi világ, a megtört metafizikus tájkép örök állapota lesz, eszerint mindig egy háborúval, egy pusztulással állunk szemben. Éppen ezért bajos lenne Koncz említett költeményét pusztán a jugoszláv polgárháború kivételes jóslataként értelmezni. A jugoszláv rendszer törekenységét, illuzórikusságát a szlovén Edvard Kocbek és a horvát Slavko Mihalić is leleplezte műveiben, a háború előérzete pedig vonatkozhat a hidegháborúra, pontosabban az állandó fenyegetettséget s így a létbizonytalanságot fokozó atomháborúra is.

Domonkos tartalmilag pontos fordítást készített, ám formai értelemben módosította a vers első egységét, amelyet Mihalić az ismétlődő „možda” [talán] szóval tart össze szerkezetileg. Domonkosnál csak párszor fordul elő a „lehet” a sorok elején, ehelyett inkább a módbeli segédige ragjával élt. Természetesen a bizonytalanságra utalás így is megmaradt a magyar változatban. A „možda” szó az első sort leszámítva hétszer ismétlődik meg az első egységben, ez a gyakori szóismétlés a kimondástól való szorongás kompenzációjaként is értelmezhető. Domonkosnál ez nincs meg ilyen expliciten, nála inkább érzékeltetve van ez a dimenzió.

A költemény alapszituációja a szorongás, a létbizonytalanság. Irodalmi párhuzamként az egzisztencialista – és a *Krugovi*hoz, illetve az *Új Symposion*hoz tartozó – írók által többször hivatkozott, idézett Kafka regényét, *A pert* említhetjük: Josef K. egy napra arra ébred, hogy őrizetbe vették valami olyasmiért, aminek elkövetéséről egyelőre maga sem tud. Az eleve elítéltség Mihalić költeményének lírai alanyára is érvényes, aki

40 Mihalić: i. m. 147.

számára csak egy valami bizonyos: nem szabad kimondania a város nevét, s helyzete ezzel a tiltással függ össze.

A szerkezeti eltérésektől eltekintve Domonkos viszonylag pontosan fordítja le a vers első részét. Az első tartalmi változtatás a költemény címét is érinti. Az eredeti cím [Ne mogu izgovoriti ime grada] szó szerint: Nem mondhatom ki a város nevét. Domonkosnál: A város nevét nem mondhatom meg. Mihalićnál a kimondás tiltásán van a hangsúly, azért szerepel mondatkezdő helyzetben. Domonkos ezzel szemben a várost helyezi előtérbe, a 'kimondás' helyett pedig 'megmondás' szerepel nála, így leválasztja a városról a kimondhatatlansággal összefüggő mitikus, metafizikus dimenziót, s inkább a kémhálózatos dimenzióra összpontosítja a figyelmet. Mihalićnál mindkét lehetőség, a mitikus-metafizikai és a kém-történetes változat is működik, ezért szerepel nála az „izgovoriti” [kimondani] a „reći” [mondani, megmondani] helyett. Domonkos ezzel szemben leegyszerűsítette a magyar változatot. A szórendet érintő különbségek árnyalatnyiak csupán, a fordítás során másutt is előfordulnak, tartalmi értelemben nincs nagy szerepük, inkább csak a vers címének „érzetében” keltenek kis eltolódást.

Domonkosnál kiváló, példaértékű megoldásokat is találunk az első részben, az alliterációk megőrzésében. Az első versszak negyedik sorában a „sve strane” [minden oldalról] alliterációja Domonkosnál még nagyobb hangsúlyt kap: „kémek kezdenek keríteni”. Az eredetiben az alliterációnak köszönhetően a besúgás veszélyére összpontosítunk, Domonkosnál ez megőrződik. A következő, ötödik sorban „podmetnem požar”-jára a magyarban egy névelővel késleltetett alliterációval találkozunk: „fogok a főutcán”. Mindkét esetben a gyújtogatásra, az áldozatból hóhérá válásra történik utalás. Nem említettük még, hogy a mai barátokból holnap árulók lehetnek szituáció vonatkozhat a jugoszláv '48-as, Sztálinnal való szakítására is, amikor másnaptól kezdve a tegnapi hősök (sztálinisták) elítéltekké váltak. Vagyis Mihalić költeménye az univerzális fenyegetettség mellett konkrét történelmi kontextust is bevon az értelmezési horizontba: a jugoszláv, illetve a balkáni problematikát.

A harmadik versszak elhagyja az ismétlődő „možda” szót, ezáltal is jelzi a hangnembeli váltást a költeményben. Míg az eddigiek a hétköznapi beszéd dikcióját idézték, kevés költői dísszel, a harmadik versszak



szürrealista és expresszionista képalkotásra emlékeztető verssorokat hoz. A bizonytalanságra utaló „možda” a jövő időt vetítette elő a korábbi részekben, a harmadik versszak – az utolsó sort leszámítva – az örökérvényű jelen gondolatával hozhatóak párhuzamba. A magyar Mihalić-kötet egy másik fordítója, a szintén vajdasági magyar költő, az *Új Symposion* második generációjához tartozó Danyi Magdolna saját fordítói kommentárjában ezt az időkezelést tekinti általános mihalići jellemzőnek: „A mihalići vers egyetlen időt ismer, az állandó nyelvi jelenidejűséget. [...] A verskép állandó jelenidejűsége sohasem a konkrétan meghatározható élményt, az egyedien empirikust mutatja fel, hanem mindig egy létérzést hitelesít. Ez életérzés »tartalma« egyfajta létnyugtalanosság – az abszolútumtól, az istentől megfosztott személyiségnek a világot s létjelenségeit örökös disszonanciáiban, ellentmondásaiban való érzékelése [...]”<sup>41</sup>

Domonkos néhány esetben finomított a fordításban: „Gyereket zargatnak ringyók a sötétben”<sup>42</sup> Az eredetiben: „Bludnice u tmini progone djecu”<sup>43</sup> [A parázna nők sötétben üldözik a gyerekeket]. A „zargatnak” finomít az „üldözés”-en [„progone”], ám a „ringyók” erősebb a „parázna nők”-nél. A harmadik versszak következő, negyedik sora tovább fokozza az irodalmiaskodó beszédmódot: „Sírokból békétlen holtak kikandikálnak”<sup>44</sup> [„Iz grobova izviruju nespokojni mrtvi”<sup>45</sup>] A „kikandikál” meseszerűvé teszi a horrorisztikus képet, az eredetiben itt ’kinéznek’ ige áll. A mesés „kikandikálás” azonban erős ellentétet képez a látványhoz s az egész versszak hallucináció-, álom-és víziószerű, apokaliptikus pusztulás képeihez képest. Ugyanígy a következő sorban irodalmi megoldást választ Domonkos: „A veszett ebek is elindulnak nemsokára”<sup>46</sup> [„Još malo i krenut će bjesni psi”<sup>47</sup>] A „veszett kutyák” talán erőteljesebben szólna „veszett ebek”-hez képest, ám Domonkos változata felfokozza az ellentétet a stílus és a tartalom között. A finomítás abszurdá, nevetségessé teheti az irodalmias, mesés stílust, s így ironikus gesztusként is mű-

41 Danyi Magdolna: *A fordítás margójára*, *Új Symposion* 1974/115., 1505.

42 Mihalić-Domonkos: i. m. 56.

43 Mihalić: i. m. 147.

44 Mihalić-Domonkos: i. m. 56.

45 Mihalić: i. m. 147.

46 Mihalić-Domonkos: i. m. 56.

47 Mihalić: i. m. 147.

ködhét. Ennek az egységnek az utolsó sora ismét a jövő időt hozza be azáltal, hogy előre vetíti a veszett kutyák indulását. Ám ez a jövő idő a szorongásból fakadóan a jelenben is érezhető. Az első versszakban jelzett omladozó alapok ebben a részben „valóra” váltak, már amennyiben a hallucinációt, a látomást, az álomszerű nyelvet valósnak tekintjük.

A negyedik versszak ismét a bizonytalan jövőre utaló „možda” szóval indul, s az első versszakhoz hasonlóan itt is a lírai alany szorongásáról olvashatunk (leszámítva az utolsó sort, mely átvezet a második és a harmadik, látomásos versszakhoz, melyek általános képet festenek). Az első három sorban a „možda” mondatkezdő helyzetben van, s csak az utolsó, a negyedik sor hagyja el ezt a szerkezetet: „Lehet hogy sietségükben ártatlanul ítélnék el / Lehet hogy tényleg vétkeztem / Lehet hogy ma éjjel én is akasztani fogok / Szótlatlanul sorjázva őket”<sup>48</sup> [„Možda me u žurbi osude nedužnog / Možda sam zbilja nešto učinio / Možda ću noćas i ja vješati s drugima / Bez i jedne riječi, kako tko naide”<sup>49</sup>] Domonkos többnyire pontosan adja vissza a versszakot. A második sorban egy árnyalatnyi különbséget találunk: az eredetiben itt az áll, hogy ‘talán valóban elkövettem valami’, Domonkosnál már ítéletet találunk, az elkövetés helyett vétkezést. Ennél nagyobb módosulásra bukkanunk az utolsó sorban, Mihalićnál szó szerinti fordításban a következőt olvashatjuk: szó nélkül, ahogy valaki előbukkan. A magyar változatban ezzel szemben önkényesen gyilkol a lírai alany, nem akárkit akaszt föl „szótlatlanul sorjázva”, hanem csak a kiszemelt áldozatokat. Kérdés, hogy parancsra történik-e az akasztás, vagy önkényesen játszódik-e le a kivégzés? Ugyanis „szó nélkül”, azaz szófogadóan, tiltakozás nélkül a katona öl, parancsra. Domonkos változatából inkább ez a helyzet olvasható ki, míg Mihalić mindkét lehetőséget fenntartja. Érdemes figyelembe venni azt is, hogy e sorig az eredetiben nem volt központosítás, itt egy vessző megállítja az olvasást, akárcsak a hátralévő utolsó versszakban. Ezzel külön ráláthatunk az áldozatból hóherrá válás problémájára.<sup>50</sup> Domonkosnál csak az utolsó,

48 Mihalić-Domonkos: i. m. 56.

49 Mihalić: i. m. 147.

50 Az „önkéntes” központosítás az avantgárd óta közkedvelt költői eljárás mód a délszláv szerzőknél. Ám míg pl. Ivan Slamnignál és a szlovén Tomaž Šalamunnál ez játékos, s gyakran spontán, addig Mihalićnál hangsúlyfokozó szerepe van. A fiatalabb generációk szerzőinek nagy része már nem követi a mihalići hangsúlyos központosítást, hanem keveri

két sorból álló, refrénre emlékeztető versszakban használ központosítást, sőt az eredetihez képest pontot is tesz a vers végére: „Nem merem, nem bírom, nem szabad / Megmondanom a város nevét.”<sup>51</sup> [Ne usuđujem se, ne mogu, ne smijem / Izgovoriti ime grada”<sup>52</sup>] A magyarban csupán árnyalatnyi változtatásokat találunk. A horvát „ne usuđujem se” erősebb a „nem merem”-nél, inkább a ’nem merészelem’ konnotációja kapcsolható hozzá. A „ne smijem” viszont nem a külső tiltást jelzi (Domonkosnál: „nem szabad”), hanem a belső félelmet (’nem merem’). A kimondás és a megmondás közti különbséget már tárgyaltuk a cím során, ezért most nem ismételjük meg. A költemény értelmezése szempontjából az utolsó versszakban fölvetődik, hogy jelentéstöbbletbe jutott-e a cím a záró részben? Gondolatilag ugyanazzal a problémával találkozunk: nem mondhatom ki a város nevét, mert lehet, hogy ölni fogok ott, lehet, hogy már elkövettem valamit ott, ami miatt megbüntethetnek, így ugyanaz várhat rám, mint akiket felakasztottam önkényesen vagy parancsszóra. A cím, amely a költemény első sora is, refrénszerű megismétlése a végén megerősíti a kimondhatóság tabuját és a város totemszerűségét.

Mihalićnál – Domonkoshoz képest – általánosabb, lélektani dimenziókat is társíthatunk a költeményhez. Freud szerint: „A tabumegszorítások másvalamit jelentenek, mint a vallásos vagy morális tilalmak. Nem isteni parancsra vezetik vissza őket, hanem tulajdonképp önmagukat tiltják: a morális tilalmaktól az különbözteti meg őket, hogy nem tartoznak valamely rendszerhez, amely egész általánosan szükségesnek jelenti ki az önmegtartóztatást és a szükségességet meg is indokolja. A tabutilalmakból hiányzik minden indoklás; származásuk ismeretlen; ha számunkra érthetetlenek is, azok szemében, akik uralmuk alatt állnak, maguktól értetődőnek látszanak.”<sup>53</sup> Mihalićnál a létbizonytalanság abból is fakad, hogy nem tudni, ki kit fog besűgni, ki kinek a parancsára követi el a gyilkosságokat, illetve, melyik hatalom szempontjából minősül a

---

a két módszert, a spontánt és a hangsúlyosat. (A *Krugovi* folyóirat „szabad”, pontosabban nem kanonikus, lázadó helyesírás-használatáról lásd bővebben: Krešimir Bagić: *Živi jezici*, Naklada MD, Zagreb, 1994, 30-33.)

51 Mihalić-Domonkos: i. m. 56.

52 Mihalić: i. m. 147.

53 Sigmund Freud: *Totem és tabu*, Ford.: Pártos Zoltán, In: *Sigmund Freud művei V.*, Sorozatszerk.: Erős Ferenc, Cserépfalvi, Bp., 1995, 43.

gyilkosság bűncselekménynek. Éppen ezért – Freud meglátását erősítendő – a kimondás tabujának származása ismeretlen, a belső parancs, a szorongás motiválja, a lírai alany e szorongás uralma alatt van. Ez összecseng Bataille gondolatával a tilalmak megszegéséről: „Pontosan tudnunk kell és tudhatjuk, hogy a tilalmakat nem kívülről kényszerítik ránk. Ez világossá válik számunkra a szorongásban, amely akkor tör ránk, amikor megszegjük a tilalmakat, főleg abban a megdermedt pillanatban, amikor a tilalom még hat, és mégis engedünk a készítésnek, amelyre a tilalom vonatkozik. Ha tartjuk magunkat a tilalomhoz, ha alávetjük neki magunkat, már nem vagyunk tudatában a tilalomnak. De a megszegés pillanatában szorongást érzünk, és enélkül nem volna tilalom: ez a bűn tapasztalata.”<sup>54</sup> Úgy tűnik, Mihalic költeményében a szorongás nem a tilalom megszegésének tudatából táplálkozik, hiszen a lírai alany nincs tisztában bűnének okával, így az sem világos számára, megszegett-e valami tilalmat. A versbeszélő alany a város neve kimondásának tilalmát a saját maga számára állítja fel, s a képzelt, nem a valós megszegéstől szorong elsősorban. Ez a képzelt megszegéstől való szorongás paranoid állapotot eredményez, s kérdés, hogy az egész város, illetve a társadalom hangulata tükröződik benne, vagy pusztán a lírai alany beteges agyszüleménye az egész. Kierkegaard szerint a kettő nem zárja ki egymást, hanem összefügg, méghozzá a szorongás fogalmában: „[...] a bűnt megelőző szorongás hozza létre a bűnt.”<sup>55</sup> Mihalic költeményének lírai alanya éppen a bűn elkövetése előtti pillanatban van, azzal, hogy szorongása a bizonytalanságból fakad, mert nem tudja, mi a bűn: annak megtagadása, esetleg elkövetése? Azzal, hogy nem meri kimondani a város nevét, a lehetséges bűn megtagadását jelzi, ám amennyiben valóban van oka erre, akkor az is kiderül, elkövetett egy olyan bűnt, amiért felelősségre vonható. A felelősségre vonástól való szorongás összefüggésbe hozható azzal, amit Kierkegaard – a keresztény dogmatika kritikájaként – állít a bűnössé tételről, amit az egyénre mintegy kívülről erőszakolnak rá: „[...] az individuum nem attól való szorongásában lesz bűnös, hogy bűnössé válhat, hanem amiatt, hogy bűnösnek tekintik.”<sup>56</sup> A dán filozófus a keresztény teológia „eredendő bűn” kate-

54 Georges Bataille: *Az erotika*, Ford.: Dusnoki Katalin, Nagyvilág, Bp., 2001, 45-46.

55 Søren Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, Ford.: Rác Páter, Göncöl, Bp., 1993, 86.

56 Kierkegaard: i. m. 88.

góriáját értelmezi (ön)kritikusan és (ön)ironikusan, s eljut egészen odáig, hogy a szorongás a választás (lehetetlen) szabadságával és a *semmivel* függ össze: „Az ártatlanság állapotában béke és nyugalom honol; de ugyanakkor még valami más is, de az nem békétlenség vagy harc; hiszen itt semmi sincs, amivel harcolni lehet. Mi van akkor? Semmi. Ez az ártatlanság nagy titka, az, hogy egyben szorongás is. A szellem álmában tervezi saját valóságát, ez a valóság azonban a semmi, viszont ez a semmi állandóan látja az ártatlanságot önmagán kívül.”<sup>57</sup> Mihalić szorongó lírai alanya számára megkérdőjeleződtek a tradicionális erkölcsi kategóriák, éppen ezért nem tudja, mi az, ami bűnnek számít, s ettől szorong, kérdéses ártatlansága így szorongással teli, ahogyan Kierkegaard értelmezésében: „Az ártatlanság tehát sarkított helyzetben van: tudatlanság, de nem állati durvaság, hanem szellemileg meghatározott tudatlanság; amely viszont éppen szorongás, mert a tudatlanság a semmire vonatkozik. Nem ismer jót és rosszat stb.; a szorongásban a tudás teljes valósága mint a tudatlanság borzalmas semmije tükröződik vissza. [...] Az ártatlanság így eljutott a végsőkéig. A szorongás révén a megtiltottal és a büntetéssel van kapcsolatban. Nem bűnös, mégis annyira szorong, mintha elveszett volna.”<sup>58</sup> Ilyen szempontból Mihalić költeményének városát allegorikusan is értelmezhetjük, méghozzá a semmi allegóriájaként, amiktől a lírai alany azért szorong, mert nem mondhatja ki: a semmi nem materializálható a nyelv által, ezért „a tudatlanság borzalmas semmijeként tükröződik vissza”. Gyenge Zoltán a következő módon értelmezi Kierkegaard szorongás-fogalmát: „Nem tudunk számot adni róla, legfeljebb bizonytalan és homályos érzéseinknek adhatunk hangot. Nincs róla biztos tudás, nincs róla biztos ismeret. Borzongató és biztos tudást soha nem ígérő életérzés, mely beszövi életünk anélkül, hogy konkrét tapasztalatunk lenne róla.”<sup>59</sup> Domonkos megoldása csak távolról kapcsolódhat ehhez a felfogáshoz, nála, mint azt jeleztük, a kimondás helyett megmondás szerepel, s ez elsősorban az árulás, a besúgás motívumához köthető, s csak másodsorban veti fel a *semmi* kimondhatatlanságának problémáját.

57 Kierkegaard: i. m. 51.

58 Kierkegaard: i. m. 54-55.

59 Gyenge Zoltán: *Kierkegaard élete és filozófiája*, Attraktor, Máriabesenyő – Gödöllő, 2007, 220.

Összességében azt állíthatjuk, Domonkos többnyire pontosan s helyenként bravúrosan fordította le Mihalić költeményét, a változtatások vagy árnyalatnyiak (pl. szórendcsere), vagy tartalmiak. Az utóbbi esetben Domonkos rendszerint leegyszerűsítette, értelmezésében konkretizálta a jelentés dimenzióit, saját arcvonásaihoz igazította Mihalić szerzői maszkját. Mindezekről függetlenül a horvát szerző költeményének alaphangulata, a szorongás a magyar változatból is kiérezhető. Domonkos a szorongás rezgésszámaira figyelt, azokat szólaltatta meg magyarul, bizonyítván, hogy a nyelvek közti különbség mögött, a feltételezett közös tudattalanban a szorongásnak nincs nyelve, csupán a jelenléte érzékeltethető – a kulturális különbségek ellenére is. Főleg akkor, ha a régi Jugoszláviában hasonló szorongást tapasztalt meg néhány *Új Symposion*hoz kötődő szerző, mint a *Krugovi* folyóirat tagjai. Domonkos műveiben szintén találkozni azzal a problémával, hogy bizonyos történelmi traumákról nem lehet beszélni (pl. *A kitömött madár* és *Via Italia* című regényekben). Mihalić költeménye és Domonkos műfordítása jól példázza, hogy a ma „multikultinak” tartott egykori „testvériség-egység” ideológiája mögött milyen szorongások, kiirthatatlan és *kiirhatatlan* tabuk húzódtak meg. Kérdés, hogy Slavko Mihalić „városát” milyen mértékben érintették a legutóbbi, ’90-es évekbeli balkáni mészárlások. Hány olyan város van, ahol a tegnapi hősök élnek, szorongva, nehogy kitudódjon véres titkuk, amitől nem merészelik, nem bírják, nem merik kimondani a város nevét.

### *Pokolj*

A következő Mihalić-vers tematikailag, s bizonyos értelemben poétikailag is párhuzamba állítható az előzőleg elemzett költeménnyel. A *Pokolj* című vers a szerző 1972-es *Vrt crnih jabuka* című kötetében jelent meg, Domonkos *Vérfürdő* címen fordította le magyarra. Mihalić a költeményt a huszadik századi horvát színháztörténésznek, vagy, ahogy Vjeran Zuppa nevezte, a „színház filozófusának”, Petar Brečićnek ajánlotta. A színháznak tett költői gesztus, a színházi látásmód nem állt távol Mihalićtól, miután édesanyja színésznő volt. A költemény ajánlása megnyitja az értelmezés kapuit a színházi világ, a színrevitel problémái irányába is (Zvonimir Mrkonjić Mihalić költeményeinek lírai alanyait commedia dell’arte-s

figuráknak fogja fel, mely „előadja a saját különböző, ellentmondásos nézeteit”.<sup>60)</sup>

A *Vérfürdő* provokatív és szubverzív logikájú színházban szerepelteti a darab lírai alanyát. A verset felütő első sor képzavar-gyanús, nehezen értelmezhető: „Uvukli se u bolne kosti svoje groznice.”<sup>61</sup> Domonkos pontos tolmácsolásában: „Lázuk nyilalló csontjaiba húzódtak.”<sup>62</sup> A képzavart a birtokviszonyt jelző rag okozza: a láznak a csontjait kellene elképzelnünk, vagyis a láz megszemélyesítésével van dolgunk. Ám lehetséges egy olyan megközelítés is, miszerint a láztól fájnak a csontok, s e fájdalomba húzódtak – de kérdés az, hogy kik? A költeményből nem derül ki, ugyanis a folytatás töredékes képeket mutat először az egyes ember, majd az általános szétesésről, pusztulásról. Domonkos jól visszaadta a költemény szürreálisba hajló képsorozatát, pusztán egy helyen változtatott, ám ez inkább a magyar nyelv természetéből fakadó módosulás, semmint poétikai beavatkozás. A második sor soráthajlásba alakuló mondata eredetiben: „Modra / ruka djevice.”<sup>63</sup> A magyarban az enjambement-on túl alliteráció is díszíti, illetve kapcsolja össze a mondat elemeit: „Kék / keze a szűznek.”<sup>64</sup> Itt tehát poétikai „többlettel” találkozunk, nem így a folytatásban, ahol a fordítás lehetetlenségének kompenzációjával szembesülünk. Mihalić belső ríme okoz problémát: „Sve dublje u svoje gnjile špilje bez / ulaza i bez / izlaza.”<sup>65</sup> Domonkos tartalmilag pontos fordítása meghagyja a belső rímet, ám nem azokat a szavakat érinti az együtthangzás, mint az eredetiben: „Mind beljebb bejárat és kijárat nélküli / búzló / barlangjukba.” A „gnjile špilje” Domonkosnál nem rímel, hanem alliterál: „búzló / barlangjukba.” A soron belüli rím ugyanakkor megmarad a bejárat/kijárat megoldással (ami az eredetiben is rímhelyzetben van, még hozzá a sorok kezdőszavaiként: „ulaza i bez / izlaza.” Domonkosnál az eredetihez képest csak egy rím szerepel ebben a mondatban, viszont másutt az alliterációval felhívta a hangzásbeli egybetartozásra a figyelmet.

---

60 „koji izlaže svoje različite protuslovne vidove”, Mrkonjić: i. m. 1022.

61 Mihalić: i. m. 192.

62 Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

63 Mihalić: i. m. 192.

64 Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

65 Mihalić: i. m. 192.

A romlás és a pusztulás képeit felvillantó szabadversben a következő szembevetendő, ám tartalmilag nem jelentős változtatás a hetedik mondatban érhető tetten, mely az eredetiben a következőképpen szól: „I sve zbog one jedne / riječi iznad zatpranih grobova.”<sup>66</sup> Domonkosnál egy jelzővel bővül a mondat: „S mindez a betemetett sírok felett / elhangzott egyetlen szó miatt.”<sup>67</sup> Az eredetiben nem szerepel az „elhangzott” jelző, a szó ott lehet írott, de elhangzott is, ez nincs eldöntve a versben. Domonkos konkrétabbá tette a helyzetet a betoldott jelzővel. A költeményben megfogalmazott gondolat hasonlít a korábban elemzett *Ne mogu izgovoriti ime grada* c. verséhez, amelyben ugyancsak egy név, vagyis egy szó beláthatatlan következményekkel járhat a versbeszélő és környezete számára. A *Vérfürdőben* ez a „szó” lehet egy besúgó szava, de lehet a tabu szava is, egy népirtás leleplezésére vonatkozó szó, amit alátámaszt a „betemetett sírok” motívuma a költeményben. A kor jugoszláv költészetében másutt is megfogalmazódott ez a problematika. Pl. a Domonkos által is fordított, vitatott körülmények között öngyilkossá lett Branko Miljković költészetében a következő olvashatjuk: „Ubi me prejaka reč”<sup>68</sup> (Epitaf), Ács Károly pontos tolmácsolásában: „Megölt a túlerős szó”<sup>69</sup> A költemény a szerző 1960-as, *Poreklo nade* [A remény eredete] c. kötetében jelent meg, s bár neoszimbolista poétikája eltávolítaná a verset a társadalmi olvasattól, mégsem zárható ki a párhuzam Miljković és Mihalić „túlerős szava” között, amelynek életveszélyes következményei vannak a versek lírai alanyára nézve, s ezáltal szorongással teli létállapotra utal.<sup>70</sup>

Ahogy haladunk előre a *Vérfürdőben*, kitűnő megoldással is találkozunk. A kilencedik mondat horvátul így hangzik: „Ni zemlje nema /

66 Mihalić: i. m. 192.

67 Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

68 Branko Miljković: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 2002, 158.

69 Ács Károly: *Kiásott kard. Jugoszlávia népeinek költészetéből. Válogatott versfordítások 1945-1984*, Forum, Újvidék, 1985, 305.

70 Az *Atlantisz* kötet utószavában Antun Šoljan is párhuzamba hozza a horvát és a szerb szerző világlátását: „[...] Mihalić aggodalma alapján véve egybehangzik Miljković sokszor idézett kérdésével: Tud-e majd a szabadság úgy énekelni, / ahogy a rabok énekeltek róla?”, In: Šoljan: i. m. 148.



po kojoj bi / mogli ici smrznuti bos koraci.”<sup>71</sup> [Nyersfordításban: Föld sincs / amelyen / megfagyott mezítlén léptek járhatnának.] Domonkos tartalmilag pontosan, de finomabban érzékelteti ezt az állapotot: „Föld sincs / a meztelen / fagyott léptek alá.”<sup>72</sup> Ez a mondat a halott állapotára utal, aki számára megszűnt a fizikai világ, nincs föld a megfagyott (kihűlt) léptei alá. Amennyiben a német *Dichtung* értelmében gondoljuk el a költészet természetét, akkor a sűrítés foka jelzi a kép költőiségét. Ebből a szempontból Domonkos szikárabb megoldása erőteljesebb a bőbeszédűbb eredetihez képest.

A költemény folytatása az első mondathoz hasonlóan ismét egy nehezen értelmezhető, képzavaros jelenetet villant fel: „Smeće glazbe čeka poslednje otpatke.”<sup>73</sup> Domonkos pontosan adta vissza ezt a hermetikus gondolatot: „A zene szemétdombja az utolsó hulladékokra vár.”<sup>74</sup> Ez a sor a motívumok szempontjából az ötödik mondattal párosítható: „Raz-rok trbuh / s gramofonskom pločom.”<sup>75</sup> Magyarul: „Dülledt has / gramofonlemezzel.”<sup>76</sup> A zene antropomorfizálttá válik a várás motívumának köszönhetően. Ám nem is a zene, hanem annak szemétdombja vár az utolsó hulladékokra. Ez vonatkoztatható a művészet szerepére, mely nem más, mint a végítélet állapotának, a teljes széthullás apokaliptikus látomásának a regisztrálása. A művészet szemétdombbá változott, a kultúra s ezáltal a művészet, illetve a történelem végének víziója fogalmazódik meg benne. A költemény ezzel az apokaliptikus összeomlás látomása vagy hallucinációja lesz, melynek nyelve hulladékokból épül fel, ezáltal lesz a *post mortem* állapot kifejeződésévé. A „dülledt has, gramofonlemez-zel” a fogyasztói kultúra végét is jelezheti ebben a szövegösszefüggésben. Ám az értelmezés köreit tovább tágíthatja a politikai-társadalmi kontextus bevonása, amiről már eddig szó volt. A romlás zenéje összecseng Mihalić *Akord* című költeményével (a szerző 1961-es *Godišnja doba* [Évszakok] című kötetéből), mely mindössze egy hexameterből áll, s tartalmaz-

71 Mihalić: i. m. 192.

72 Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

73 Mihalić: i. m. 192.

74 Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

75 Mihalić: i. m. 192.

76 Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

za a vérfürdő motívumát is: „U mene se uvlači spoko, nešto poput pokolja.”<sup>77</sup> [Magyarul nincs lefordítva, nyers változatban: Béke kúszik belém, vérfürdőhöz hasonló.] Ez a költemény jól tükrözi a Mihalić poétikájára oly jellemző paradoxont: az ellentmondás itt leleplezi az első motívumot, a kettő közötti feszültséget az asszonánc is tovább fokozza. Hasonló paradoxont vehetünk észre a „zene” és a „szemétdomb” motívumok összekapcsolása esetében: a paradoxon itt a zene romlását, elhasználódását jelzi.

Az apokaliptikus véget alátámasztja a folytatás, az életet vagy a keresztény kontextusban Krisztus vérét jelképező bornak „hullaíze” van. És bor sincs már: „Ta ni vina više nema.”<sup>78</sup> Domonkos ebből a sorból elhagyta az alliterációt (vina više): „De hát bor sincs már.”<sup>79</sup> Ez a gondolat nemcsak a borhoz köthető tradíció, világkép végét jelzi, hanem értelmezhető úgy is, mint a jelentés kioltódása: a bor szó többé nem egyenlő a borral, minden elveszítette az értelmét. Mihalić alliterációt használ ennek érzékeltetéséhez, ez összefüggésbe hozható a – zenei nyelvben is használatos – alteráció fogalmával. Érdeemes figyelembe venni Kierkegaard lábjegyzetes észrevételét erről: „Az alteráció kifejezésében nagyon érzékletesen tükröződik a szó kétértelműsége. Az alterálni fogalmat egyrészt »megváltoztatni«, »meghamisítani«, »eredeti állapotából kikökkenteni« értelemben használjuk (tehát egy dologból valami más lesz), másrészt alterálva lenni azt is jelenti, hogy »megijedve lenni«, hiszen lényegében ez az első, elkerülhetetlen következménye. Úgy tudom, hogy a latin nem használja ezt a szót, hanem elég különös módon azt mondja: adulterare (meghamisítani). A francia azt mondja: altérer les monnaies – pénzt hamisítani, és étre altéré – alteráltak, ijedtnek, izgatottnak lenni. Nálunk a mindennapi beszédben általában csak »megijedni« értelemben használják, egy hétköznapi ember bizonyára így mondaná: egészen megijedtem, megrémültem. Legalábbis én így hallottam egy kofától.”<sup>80</sup> Kierkegaard ezen a ponton ironikusan értelmezi Schellinget az élettelen természetben lévő szorongás kapcsán. Mihalić költeményének szintén egyik alaphan-

---

77 Mihalić: i. m. 103.

78 Mihalić: i. m. 192.

79 Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

80 Kierkegaard: i. m. 71.

gulata a szorongás, mely éppen a halott, illetve a post mortem állapottal függ össze. Az alliteráció és az alteráció viszonya megmutatkozik abban is, ahogyan Domonkos azokon a helyeken is használja az alliterációt, ahol az az eredetiben nincs, ezáltal „megmásítja”, „megváltoztatja” az eredeti szöveget. Ám az eredeti eredetisége is megkérdőjelezhető a jelentését veszített szavak szempontjából, amelyek – mint azt tapasztaltuk – az új kontextusban alig értelmezhetőek a megszokott jelentésük alapján.

A költemény utolsó mondata ugyancsak kierkegaard-i alteráció. A jelentés elhajlása, módosulása a korábbiakhoz képest most még problematikusabb: „Mlada prijateljica.”<sup>81</sup> A nehézséget az okozza, hogy ez a kijelentő mondat nem kapcsolódik az előzményekhez, illetve csak annyiban, amennyiben a korábban idézett felsorolás részét, s kék kezű szűz motívum párját képezi. Domonkos értelmezi ezt mondatot, s kijelentés helyett megszólító mondatként fordítja le: „Ifjú barátnőm.”<sup>82</sup> A magyar változathoz az derül ki, hogy a versbeszélő mindvégig valakihez, még hozzá az ifjú barátnőhöz beszélt. Az eredetiben nincs meg ez a lehetőség, ott inkább a jelentés kibillentése, alterációs mechanizmusa lép működésbe, ami viszont a magyarból hiányzik. Levonhatjuk, hogy Domonkos zárása nem az eredeti pontos tolmácsolásaként, hanem annak alterációjaként értelmezhető. Mihalićnál a zárás úgy is felfogható, hogy a versbeszélő az ifjú barátnőjéhez beszélt, s csak a végén veszi észre, hogy egy halotthoz szólt mindvégig, amit alátámasztanak a szűz megkéült kezei. A horvát költemény lírai alanya ezzel a kommunikáció csődjét is jelzi. S nemcsak a kommunikáció, hanem a megismerés csődjét is: a halott nem fogja elárulni, mi történt vele, ki ölte meg, ki pusztította el egész környezetét. Domonkosnál is ott van ez az értelmezési lehetőség, azzal, hogy a megszólításból fakadóan nem asszociálunk azonnal arra, hogy halotthoz szól a versbeszélő, ez a felismerés nincs kimondva, késleltetve lesz.

Tea Benčić többek között a fenti költemény kapcsán vezeti le Mihalić metafora-kezelését: „Mihalićnál az ritkán »tisztá«, még kevésbé »klasszikus«, valójában (mihalići) összetételről van szó és átvitt jelentésű, differens mikrostruktúrák bekötéséről a halmozás és a fokozás mikrostruktúráinak kombinációjával. [...] Ám az igazi nehézséget a magyará-

81 Mihalić: i. m. 192.

82 Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

zat során az adja, hogy Mihalić tudomásul vette a metaforikus kifejezés elhasználságát, s gyakran visszaveti a jel elsődleges nullfokára, mely az alkotó tudatában átvitelen alapult (vagy amely maga volt az *átvitel*), míg a befogadó ezt csupán a kifejezés, a szókészlet, a szintagmán belüli választás szerkezetének, illetve a vers szintaktikus szerveződőse szintjén fogja fel.”<sup>83</sup> Ebből fakad az, hogy Mihalić metaforái képzavarosak, szokatlanok (ami akár a Lautréamon-ra hivatkozó szürrealista poétika felől is értelmezhető): „Mihalić metaforikájának »elevensége« kimutatható a költő ötleteinek szokatlanságában is, illetve ezek szövegbeli előfordulásainak *váratlanságában*, amennyiben olyan metaforával van dolgunk (ahogyan általában), amelyben a konkrét és az absztrakt közötti kapcsolat nyilvánvaló, vagyis a már említett *katakrézisről* van szó, a váratlan, erőteljes, friss és meglepő költői képről.”<sup>84</sup> Benčić – Ricoeur katakrézis-elméletéből kiindulva – Mihalić metaforáját *spontán metaforának* nevezi.<sup>85</sup>

Innen nézve Mihalić *Vérfürdője* a metaforák vérfürdőjeként is felfogható: a bor már nem bor többé, a jelentés átalakult, elveszítette korábbi értelmét. Ebből kifolyólag a vers a képzavarok segítségével érzékelteti a hagyományos metaforák elhasználódását, ezt támasztják alá a halál és a művészettel összefüggő pusztulás képei (dülledt has, gramofonlemezzel, a zene szemétdombja stb.). Az alterációval kapcsolatos kierkegaard-i szorongás a verses önreflexivitás szempontjából is kimutatható: a költemény

83 „Ona je u Mihalića retko »čista«, najmanje »klasična«, radi se zapravo o (mihalićevskom) sklopu i ulančavanju diferentnih mikrostruktura prenesena značenja u kombinaciji s mikrostrukturama gomila i pojačavanja. [...] Međutim, prave teškoće pri eksplikaciji javljaju se i zbog toga što Mihalić poima iscrpljenost metaforičnog iskaza i često ga vraća prvobitnoj nultoj točki same oznake koja je *bila* prenesena (ili koja je *bila prijenos*) u svijest stvaraoča, dok receptor to uočava tek na razini plana izraza, leksičkog izbora i struktuiranja tog izbora unutar sintagme, odnosno sintaktičke organizacije pjesme.”, Tea Benčić: *Zidovi i zvijezde – semantička suglasja Slavka Mihalića*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1997, 67.

84 „»Živost« Mihalićeve metaforike obrazloživa je i neobičnošću pjesnikovih ideja i *neočekivanošću* njihove pojavnosti u tekstu, ako je riječ o metafori (a obično jest) u kojoj je očigledan spoj konkretnog i apstraktnog, a radi se o već u uvodu spominjanoj *katakrezi*, *neočekivanoj*, *silovitoj*, *svježoj* i *iznenađujućoj* pjesničkoj slici.”, Benčić: i. m. 68.

85 Ez persze nem azt jelenti, hogy Mihalić nem használt volna másfajta metaforákat, ehelyett inkább azt jelzi, hogy miként értelmezhetjük az elsöre képzavarosnak minősíthető verses mondatok szemantikai dimenzióját.

reflektál a szavak elhasználódására, a gyilkosság beazonosíthatatlanságából fakadó szorongásra. Domonkos többnyire pontosan adja vissza Mihalić *spontán metaforáit*, csak néhány esetben (mint pl. a költemény problematikus záró mondata) tér el a katakrézis logikájától, s így „alterálja” Mihalić *post mortem* művészetének eljárás módjait.

## Zárszó

Összegzőképpen levonható, hogy Domonkos műfordításai Mihalić darabjaihoz képest az értelmét veszítette, képzavaros jelentéssel összefüggő szorongás alterációit nyújtják. Ott, ahol leegyszerűsíti a nehezen értelmezhető részeket, az értelmezés, illetve a megértés illúzióját adja a magyar olvasóknak, akiktől távol állhat a magyar verses kultúrától idegen, illetve csak ritkán előforduló, képzavarnak és a hibának poétikai funkciót tulajdonító poétika.<sup>86</sup> Többek között ebből a korabeli kánontól eltérő mihalići *spontán metaforából* és a jelentést provokáló paradoxonból fog kialakulni a horvát költészetben az ún. ludista irányzat, illetve a horvát posztmodern költészet<sup>87</sup>, mely éppen a hagyományos modernség verses gyakorlatával szemben határozta meg költészetének identitását.

Domonkos többi Mihalić-fordításai nem mutatnak a fenti elemzéshez mérhető eltéréseket, módosításokat, éppen ezért, ezúttal nem kerültek vizsgálatra. Rajta kívül mások is fordítottak a horvát szerzőtől verseket, ennek nyomát tükrözi – többek között – az eddig egyetlen magyar Mihalić-válogatás, az *Atlantisz* c. kötet, Ács Károly válogatásában és szerkesztésében. Ennek feldolgozása tovább árnyalhatná a Mihalić költészetének tematikai gazdagságát, kapcsolódási pontjait a (vajdasági) magyar irodalomhoz. Ám ez az összehasonlítás egy másik dolgozat tárgyát képezheti. A mostani arra vállalkozott, hogy érzékeltesse, milyen ex-jugoszláv poétikai párhuzamokkal tágíthatóak az *Új Symposion* beszédmódjái.

---

86 Vö. többek között a délszláv költészettel párhuzamosan alakuló Domonkos István, Koncz István, Fenyvesi Ottó, Sziveri János, Tolnai Ottó műveivel, illetve Kassák Lajos, Weöres Sándor, Tandori Dezső, Marnó János stb., újabban pedig Nemes Z. Márió experimentális darabjaival.

87 Vö.: Tvrtko Vuković: *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*, Disput, Zagreb, 2005, 22-36.

nak, illetve Domonkos István művészetének körvonalai az egzisztencialista „szorongás” fogalom szempontjából.

## A MÁSIK EMLÉKEZET

JUREK BECKER ÉS KERTÉSZ IMRE ÖSSZEHASONLÍTÓ VIZSGÁLATA

A holokauszt túlélői írásaikban gyakran számolnak be valamiféle idegenség megtapasztalásának élményéről. A múltban átélt események és azok jelenbeli továbbélése a személyes identitással összefüggésben olyanfajta lét- és helyzet szemléletben tükröződnek vissza, amelyben ez az idegenség – nemcsak mint másik, hanem mint másik a sajátban – központi szerepet kap. A dolgozat e másság okaira és mibenlétére próbál fényt deríteni.

Feltételezzük, hogy az idegenség megtapasztalásának köze van az emlékezethez, amelynek megismerő folyamatát a múlt borzalmai, valamint mások pusztulásának és a személyes túlélésnek kettőssége határozza meg. A továbbiakban ennek kérdését vizsgáljuk Jurek Becker és Kertész Imre szövegeiben. Nem törekszünk ezúttal a teljességre, a vizsgált művek részletes elemzésére; mindössze vázolni szeretnénk az ilyen irányú kutatások alapjait.

Jurek Becker *A láthatatlan város* című esszéje a személyes emlékezés kérdéseit fejtegeti: az esszében megszólaló beszélő felbont egy csomagot, melynek tartalma egy halom fénykép szülővárosának gettójáról, melynek ő maga is lakója volt, s emlékeire hagyatkozva rendezgetni próbálja azokat egy készülő kiállítás számára. A fényképek nézegetése ugyanakkor nem az emlékek felszínre töréséhez vagy a múlt felidézésének elindításához vezet, hanem fájdalmas vallomáshoz az emlékezés kényszerű és lehetetlen voltáról.

Becker már az esszé elején vázolja személyes emlékezete paradox voltát: emlékező képességének nincs hozzáférése az átélt múlt egy részéhez:

Két évesen kerültem ebbe a gettóba, öt évesen hagytam el, útban egy láger felé. Képtelen vagyok bármire is emlékezni. Így beszéltek el, így szerepel a pa-

pírjaiban, következésképp így teltek a gyermekéveim. Van, hogy azt gondolom, kár, hogy nem valami más áll rajtuk. A gettót mindenesetre csak nyomorúságos mendemondákból ismerem.

Az emlékezethiány vélhetően az átélt gettó- és lágerélményekkel, valamint a lengyel nyelv németre cserélésével függhet össze, ahogyan ezt a szerző a Zsidónak lenni című esszéjében írja. E fejtegetések fontosak számunkra, ám ennél talán érdekesebb az, hogy Becker úgy véli, mintha mégis lennének valamiféle emlékei az emlékezet számára hozzáférhetetlen múltból. Mintha még meglévő emléknyomai együtt formálódnának írói alkotótevékenységével, vagy maga az írás hozna létre ilyenfajta nyomokat.

Apám beszélt róla néhányszor, de csak ritkán és nem túl szívesen. Amíg élt, nem voltam elég kíváncsi ahhoz, hogy ravasz kérdésekkel túljárjak az eszén, aztán meg már túl késő volt. Mégis írtam történeteket gettókról – mintha valami szakember lennék. Azt gondoltam talán, hogy ha elég hosszú ideig írok, az emlékek is meg fognak jönni. Az is lehet, hogy valamikor már elkezdtem azt is emlékeknek tartani, amit magam találtam ki.

E sorokat olvasva úgy tűnik, mintha az emlékezet képességének nem lenne hozzáférése az emlékekhez. Itt szükséges megkülönböztetnünk az emlékezet és az emlékezőképesség német elnevezéseit, melyek e kettő viszonyáról s magáról az emlékezés folyamatáról is igen sokat árulnak el. A *Gedächtnis* szóval megnevezett emlékezet emlékezőképesség, az emberi elme képessége a múlt felidézésére, s magukat a felhalmozott emlékeket is jelöli e kifejezés. Az *Erinnerung* lényegében ugyanezekkel a jelentéstartalmakkal bír, a hangsúlyt viszont máshová kell helyezni: míg a *Gedächtnis* az elme működésére összpontosít, s az eredményt, az emlékeket is ebből a nézőpontból mutatja be (a súlypont a felidézés, a tárolás és a konstrukció folyamata felé tolódik el), addig az *Erinnerung* a jelenbeli megismerés és a múltbeli emlékek szoros összetartozását és együttműködését feltételezi, azaz tapasztalataink visszavezetnek az emlékezés egy elemére – mely vélhetően összefügg egy múltbeli, hasonlóképpen szerzett tapasztalattal. Az *Erinnerung* reminiscencia is. Emmanuel Lévinas-nál ezt olvashatjuk az emlékezetről:



A fény, amely lehetővé teszi, hogy az én saját magán kívül valami mással találkozzon, oly módon teszi lehetővé e találkozást, mintha ez a dolog magából az énből származna. A fény, a világosság maga az érthetőség (intelligibilité), amely azzal, hogy mindent belőlem eredeztet, minden tapasztalatot az emlékezet (réminiscence) egy elemére vezet vissza. Az ész egyedül van. S ebben az értelemben a tudás sohasem találkozik valami igazán mással a világban. (Hand és Lévinas, 39)

Lévinas *Az idő és a másik* című munkájában az emlékezet kritikáját fogalmazza meg: ha minden tapasztalat visszavezethető az emlékezet egy elemére, amely – figyelembe véve az *Erinnerung* jelentéseit – hasonlóképpen szerzett múltbeli tapasztalat, akkor az én (ego) végső soron önmagába záródva, a másik nélkül hozza létre emlékeit. E megismerés-elsajátítás jelentésképzés. Ennek kritikáját fogalmazza meg Lévinas: a munkában, a fizikai gyötrelemben a szubjektum felismeri, hogy elválaszthatatlanul összeforrott az objektummal, s a fájdalomban tapasztalt másik, a külső, az objektum épp arra döbbsenti rá, hogy létezésének terhét cipelve milyen méretetlenül egyedül van.

Becker számára az emlékezés jelenti ezt a gyötrelmet, amelynek idegenszerű működése valamiféle múltbeli szenvedésre is visszamutat, s amely lehetetlenné teszi a megértést, s a megtorpant értelmezés helyét önkéntelenül feltoluló érzések veszik át.

Folyton azt érzem, hogy amikor emlékezem, annak valamiféle megerőltető dolognak kell lennie, ahelyett hogy csak úgy tétlen legyek, és lustán arra várnék, hogy emlékezzek. Itt erőlködöm az örületig, de nem jön semmi, csak a képek vannak a szobámban, annyira megfoghatatlanul közel.

Az emlékezethiányban szenvedő számára az emlékezés megerőltető; olyan, mintha az emlékező valamiféle terhet cipelne magával:

Gyermekkori emlékek nélkül élni olyan, mintha arra lennél ítélve, hogy folyton magaddal cipelj egy ládát, aminek a tartalmát nem ismered. És minél öregebb leszel, annál nehezebbnek tűnik, és annál türelmetlenebbül várod, hogy végre felnyithasd.

A láda jelenti az a terhet, amelytől a munkában önmagától (és az „elsajátított” világtól) elidegenedő én nem képes szabadulni. E teher megmagyarázhatatlan, de feledhetetlen jelenlétét és a tőle való szabadulás lehe-

tetlenségét a felnyitás iránti vágy teszi igazán problematikus: mivel a láda tartalma ismeretlen, idegen, nem felnyitása, hanem a tőle való megszabadulás lenne a megoldás, s ez az aktus akár öngyilkossággént is értelmezhető lenne, mint ahogyan azt sok Holokauszt-túlélő vállalta. A láda ugyanakkor egyszerre a sajátunk is: nemcsak felelősséggel tartozunk érte, még ha oly idegen is, hanem önkéntelenül is fel akarjuk nyitni azt.

Az emlékezés kényszerű voltáról Kertész Imre Kaddisában is olvashatunk:

...nem emlékezni akarok, e kietlen tájon még hiánycikként sem ismeretes Madeleine-ostya helyett mondjuk babapiskótát mártogatni a Garzon filter-teakeverékbe, habár emlékezni akarok persze, akarok, nem akarok, nem tehetek mást, ha írok, emlékezem, emlékezni kell, bár nem tudom, miért kell emlékezni, nyilván a tudás miatt, az emlékezés tudás, azért élünk, hogy emlékezzünk a tudásunkra, mert nem feledhetjük, amit tudunk...

Az emlékezés önkéntelenül is olyan területekre vezet, amelyek érintkeznek mások emlékezetével is, és mások emlékeit sajátként kezdjük látni – Beckernél pedig sajátunkat mások emlékeiként. Ez az emlékezés ugyanakkor nem jöhet létre írás nélkül. Beckernél azért, mert az emlékezés eleve mások által mesélt történet a saját nyelv által megírva, vagy írás, Kertésznél pedig az „élet törekvései” csak az írással, e „látó törekvéssel” együtt érthetőek meg.

„Ha elég sokat írok, megjönnek az emlékek is” – olvashatjuk Becker esszéjében. Az írás tehát nemcsak szakma vagy kedvtelés, hanem végső soron magát az emlékezetet, az élő és eleven jelenbeli múltat kívánja feléleszteni, az emlékezés révén pedig saját életét kívánja megérteni és megalkotni Becker. Ez az alkotás pedig maga az írás, mely az életet folyton újramondja, folyton „megismétli”, és, ahogyan Kertésznél olvashatjuk, „utánamondja az életet az életnek.”

De – igen – legalább a kudarcra törekedni kell, mint Bernhard tudósa mondja, mert a kudarc, egyedül a kudarc maradt az egyetlen beteljesíthető élmény, mondom én, és így én is erre törekszem, ha már törekednem kell, márpedig kell, mert élek és írok, és mindkettő törekvés, az élet inkább vak, az írás inkább látó törekvés, és így másféle törekvés persze, mint az élet, talán azt törekszik látni, hogy mire törekedik az élet, és ezért, mert nem tehet mást, utánamondja az életnek az életet, ismételteti az életet, mintha ő, az írás is élet

lenne, holott nem az, egészen alapvetően, össze nem mérhetően, sőt össze nem hasonlíthatóan nem az, és így a kudarc, ha írni kezdünk, és az életről kezdünk írni, eleve biztosított.

A kudarc az egyetlen beteljesíthető élmény, s az írás az, amelyben megmutathatja magát annak kudarcra, hogy e „látó törekvés” révén megértessük az élet „vak törekvéseit”. Beckernél is érezni, hogy fennáll a kudarc lehetősége, ha az életet az írás révén próbáljuk megérteni: „az is lehet, hogy valamikor már elkezdtem azt is emlékeknek tartani, amit magam találtam ki.” A kudarc élményét, amelyet paradox módon sem megélni, sem beteljesíteni, és még megírni sem lehet, leginkább akkor fedezhetjük fel nála, amikor a képek rendezgetésekor saját emlékezetének határait feszegetve eljut oda, ahonnan továbblépni nem képes: mások fájdalmas pusztulásához. E felismerés szorosan kötődik az emlékezethiányhoz, a kényszerűen vállalt sorsközösséghez egykori társaival, akiknek pusztulása miatt épp úgy nincs emlékezete, mint Beckernek. Viszont a rájuk emlékezni képtelen Becker az egyetlen, aki életük nyomait, a fényképeket kezében tartva emlékezhetne rájuk, s aki ugyanebben a pillanatban képes megérteni ennek lehetetlenségét is.

Becker képeket nézeget, képeket a gettóról, melynek egykor ő is lakója volt, képeket azokról az emberekről, akiknek sorsában ő is osztozott, jóllehet ő maga túlélte a deportálásokat, sorstársaira és gettóbeli életére pedig nem emlékszik. S e fényképeket nézve törnek felszínre az emlékezés problémái. Sem saját képzelőereje, sem pedig a mások által elmondott történetek nem segítenek: nemcsak hogy emlékeket nem hívnak elő, de még abban sem lehetnek hasznára, hogy rendezgesse őket a kiállítás számára. Sőt, e fényképek a megértés szándékával ellentétben mintha lehetetlenné tennék, „kioltanák” a megértést.

Amikor megkaptam őket, amikor felnyitottam a csomagot, és elkezdtem kirokkasztani, hamarosan éreztem, hogy másképp kell őket elrendezni. De mégis, milyen rendbe? Melyek azok, amelyek egymáshoz illenek, és hogyan, és melyeket kellene különválogatni? A gyerekek a gyerekekhez, a szakállasok a szakállasokhoz, a kereskedők a kereskedők mellé tartoznak? És a rendőrök a rendőrökhöz, a szőkék pedig a szőkékhez? Ez az elrendezés mindenesetre nem jó: olyan ez, mint amikor ugrik egyet a lemez, ami a legszebb felvételt is tönkreteszi. A képeket folyton újrendezem, feltétlen meg akarom oldani a

rejtélyt. A pályaudvart kívülre, a temetőt kívülre, az utcákat középre teszem, egy helyre a faházakat, egy helyre a kőházakat, közéjük a műhelyeket, a falat pedig a falhoz. Soha nem jó egyik változat sem, az emlékezet lámpácskái nem gyulladnak ki.

A képek rendezgetése, a rendezgetés mint alkotó, kreatív tevékenység fontos szereppel bír a megértés számára: e cselekvés nemcsak alkotás és játék, amelyben önmagunkba feledkezünk, mert a képek ismerős emlékeket hívnak elő, hanem kényszerű cselekvés is. A képeket és saját emlékezetének, életének mibenlétét megérteni kívánó ember kétségbeesetten folyton újrarendezi a képeket. Nincs lehetséges jó változat; a rendezgető valahányszor újrakezdi a képek csoportosítását képzelőereje segítségével, mindig saját határaival szembesül. Képtelen emlékezetének szorításában mintha maga is az egykori gettó foglyává válna, amelynek nyomait, még ha nem is emléknymait, magában hordozhatja, mégis idegen marad számára az egykori gettó és annak lakói: szobájának falai összeolvadnak a fényképeken látható fallal és saját emlékezetének határaival, s rá kell döbennie, hogy immár csak ő van egyedül a képekkel, körülötte pedig a szoba.

Ám a megértés fénye mégis csak átszűrődik ezeken a falakon, az önmagán túlhaladó, mások felé megnyíló értelem viszont fájdalomhoz vezet – az egyedüllét fájdalmához.

Bámulom a képeket, és szemeim fájdalmasan keresik életem minden döntő fontosságú darabkáját. De csak azt látom, miként törlődik ki szép lassan mások élete, mire jó, ha felháborodással vagy részvétellel beszélek, le szeretnék jutni oda közéjük, de nem találok az utat.

A fény végképp nem lehet a megértés fénye. A fény, amely nélkül nem születhettek volna meg ezek a fényképek, hanem mindent elhomályosító fénné válik, amely a fényképeket idővel kifakítja, s ahogyan az idő múlásával a fényképeken szereplő alakok is elhalványulnak, végül pedig szertefoszlanak, úgy foszlik szét mások megértésének lehetősége.

Nincs mód részvétre, felháborodásra; itt válik igazán nyilvánvalóvá az egyedüllét, a kitaszítottság, amely mégis valamiféle ambivalens igazságtalanság-érzést szül: egyfelől rokoníthatjuk érzését azokéval, akik túlélőkként önmagukat hibáztatják társaik haláláért, másfelől ahhoz a ki-

fosztottság- és csalódottságérzéshez, amely az apa személyéhez köthető. A másik iránti felelősség kényszere és lehetetlensége, amely a saját sorssal és életúttal összefüggésben figyelhető meg, ugyanarra az idegenségérzésre, szorongásra, kiszolgáltatottság- és félelemérzésre vezethető vissza, mint amelyet a fiú az apjával szemben érzett. A felnőtt gondolkodó édesapjához valamiféle gyermekkori csalódás-élményt köt, s minderről saját, felnőttkori idegenség-élményében megszülető nyelven beszél, hogy hidat képezzen gyermekkori és felnőttkori élményei között.

Az apa-figura mind Beckernél, mind pedig Kertésznél oly módon jelenik meg, mint aki igaztalanul bánt gyermekével; mintha viselkedésével, látható és láthatatlan énjével, sőt egész létezésével ő felelne azért az idegenség-érzésért, amelyet a felnőtt érez. Az apaság ráadásul idegen és elidegenítő is.

Hogy az apa kérdését és irodalmi ábrázolását jobban szemügyre vehessük, vissza kell kanyarodnunk Beckerhez és a társak pusztulásához, mivel e kettő igen szorosan összefügg egymással, s csak együtt érthetjük meg őket.

„Apám beszélt róla [a gettóról] néhányszor, de csak ritkán és nem túl szívesen. Amíg élt, nem voltam elég kíváncsi ahhoz, hogy ravasz kérdésekkel túljárjak az eszén, aztán meg már túl késő volt.” Ha Becker e sorait az eddig elmondottakkal összefüggésben szemléljük, úgy tűnik, mintha az apa lenne az oka annak, hogy emlékezete teljesen csődöt mondott. Nem azért, mert az apa történeteivel hidat lehetne építeni a jelen és a múlt között tátongó szakadék fölött, hanem azért, mert ezeket a történeteket soha sem ismerhette meg teljesen. Ha pedig meg akarta ismerni ezeket a történeteket, azoknak ugyanolyan megerőltetőeknek kellett volna lenniük, mint magának az emlékezésnek. Az apa titkolózása, szótlansága pedig olyan érzéseket kelthet, mintha a fiú lenne az oka ennek, és mintha nem saját szenvedései és a fia iránti tekintet adtak volna okot a múlt élményeinek visszafojtására.

A fiú úgy érzi, hogy ő maga válik az apa idegenségének forrásává, az ő idegenségéből nő ki, íródik, s ezáltal teremődik meg az apa, aki csak ebben az összefüggésben érthető meg: az idegenségérzések sokszoros összeolvadása és a felnőtt-fiú elválaszthatatlansága, de egyúttal mérhetetlen távolsága a gyermek-fiútól is ide vezet. Az idegenségérzések összefu-

tó szálaiból megszülető apa-émlékezésre lelhetünk a Kaddis egy részletében:

Gyerekkorom e szakasza a legbornírtabb válságba vetett, animisztikus hitvilágban éltem, akár az őseimbek, gondolataimat annyi tabu vette körül, hogy már-már anyagi erőt tulajdonítottam nekik, hittem a mindenhatóságukban, mondtam a feleségemnek. Közben viszont, s kétségkívül apám hatására, egy Mindenhatót is feltételeztem, aki gondolataimat már a megfogadásukkor ismeri és mérlegre teszi, márpedig gyakran támadtak mérlegelhetetlen gondolataim. Apámnak szokása volt például, hogy időnként a lelkemre beszéljen, mondtam a feleségemnek. Lehetetlen volt ilyenkor elkerülnie az ismétléseket, vagyis, mondtam a feleségemnek, mindig tudtam, mit fog mondani, a szövegben, mint valami memoriterben, titokban mindig előtte jártam, ő pedig engedelmesen utánam mondta: egy pillanatra visszanyertem a szabadságomat, de a hátam is beléborsózott, mondtam a feleségemnek.

A gyermek rejtélyekkel, félelmetes és tiltott dolgokkal teli világában az apa teremti meg a Mindenhatót a gyermek számára – mintha ezzel saját világába próbálná bevezetni a gyermek-fiút – így véli a felnőtt –, abba a világba, ahol a Mindenható mindenhatósága alatt minden különbözőség, távolság megszűnik a gyermek számára kettejük között. A gyermek-fiú mégsem képes megérteni az apja által, a hozzá intézett szavakon keresztül megmutatkozó világot. Az ismerős ismeretlen szavak háborzongató és felszabadító volta a felnőtt számára úgy idéződik fel, mintha ő mondaná az apa előtt, amit az apa mond. Mintha apját csak ilyen módon érthetné meg egy pillanatra, de úgy, hogy eközben a megértés egykori elmulasztása hihetetlenül fájdalmassá válik.

Rémülten próbáltam megkapaszkodni valamiben, elég volt észrevennem esetenlül számárfüles inggallérját, egy kissé remegő keze magányát, erőlködő homlokráncolását, egész hasztalan kínládását – bármit, ami végre elgyöngített, és amitől, akár egy tikkadt szivacs, olyan porhanyóvá lettem. Akkor végre kimondhattam magamban a megváltó szót, a rövid diadal, de egyben a sürgős visszavonulás szavát is: Szegény... A szivacs duzzadni kezdett, saját megindultságom a könnyekig megindított, és ezzel törlesztettem valamennyit az apám fenyegető szeretete folytán állandóan rám nehezedő adósságból.

A gyenge, remegő kezű apát, ezzel saját gyermekkorát, sőt, jelenbeli énjét nem képes megérteni, s méltó emléket sem állíthat neki idegensége miatt,

hiszen az apa mindig csak a fiúban képes megjelenni, idegenként, s mint-ha önkéntelen felszínre törő érzelmei révén, amelyeket az apa és az egykori helyzet idézett fel benne, igyekezne feloldani a büntudatot. A kimondott megváltó szó, az egyedüli lehetséges az adott pillanatban, hogy általa az elmulasztott és mindig csak elmulasztható megértés- emlékezés idegenségéből megnyíljon a másik – a sajátban lévő másik és az apa mássága – felé. S a kimondott szó általi megnyílásban a fiú magára véve azt a terhet, mely az apához, s vele kapcsolatban valaminek az elmulasztásához köthető, és a törékeny és kiszolgáltatott apa képében jelenik meg, végképp felismeri kettejük összetartozásának kényszerű és idegen voltát. Érezvén ezt a mérhetetlen terhet, melyet egyedül kell cipelnie, érzelmeinek önkéntelen megnyilatkozásai révén nyit a másik felé úgy, hogy közben egyedüllétének nyomasztó súlya egyre nagyobbra nő. Nincs szó felszabadulásról, csak valamiféle adósság szorításának az enyhüléséről a nyitás következtében, amelynek pillanatában az ész által elgondolt idegenség megszűnik létezni, s a sajátban lévő idegen munkálkodása csak önkéntelen érzelmeket képes előhívni.

De hogy voltaképp honnan jutott ide Kertész elbeszélője, mindenképp meg kell vizsgálnunk Beckerrel összefüggésben. A gyermekkori élményekben megjelenő és az apával összefüggő idegenségtapasztalat jelenbeli formálódása Becker *Zsidónak lenni* című esszéjében igen fontos szerepet kap.

Egyszer, emlékszem, külföldről látogattak meg minket. Körülbelül tizenegy éves lehettem. Apám egy szakállas, kopaszodó, idős férfinak mutatott be, aki a fején kis sapkát viselt, olyat, amelyet azelőtt még sosem láttam. Apám megmondta a nevem, majd kezét nyújtottam a férfinak, de ő csak állt mozdulatlanul. Hosszan nézett rám, eközben alig észrevehetően a fejét csóválta, mintha valamit nem értene. Aztán megragadott – egy pillanatra megdermedtem a félelemtől – majd átölelt. Tanácstalanul fordítottam a fejem apám felé, tudni akartam, miként viselkedjem. Apám egy megnyugtató kézmozdulattal lecsilapított, és értésemre adta, jó lesz, ha hagyom így történni a dolgokat, mert minden rendjén megy. Mozdulatlan maradtam tehát, és vártam, hogy végre elengedjenek. Aztán azt vettem észre, hogy az idegen férfi, miközben egyszer szorosabban ölelt át, zokogott. Felnéztem, vajon mitől remeg az egész testében. Szemei csukva voltak, a könnyek eltűntek a szakállában. Nagyon nagy erőfeszitésembe telt, hogy el ne sírjam magam. Emlékszem, erősen kívántam, hogy megvigasztalhassam a férfit, de bárcsak tudtam volna, miért. Álltunk

egy ideig, amely végtelennek tűnt. Nem fordultam többet apám felé, akár két órán át is csendben tudtam volna maradni. Majd az idegen elengedett, mormolt valamit maga elé, aztán kiment a szobából. Apám is hallgatott, én is, amíg a férfi vissza nem tért a fürdőszobából. Úgy búcsúzott el, mint akinek hirtelen nagyon sietős lett a dolga, engem pedig ekkor már elkerült a tekintete.

Amikor odakint volt, kérdeztem apámat, miért sírt úgy az a férfi. Azt mondta, hogy ezt még úgysem érthetném meg. Azt hittem, ezzel csak kimagyarázza magát, hogy azért nem mondja el, mert maga sem érti. Ma már persze nem így gondolom.

E szövegrészlet kapcsán feltehetjük a kérdést, vajon mitől lesz idegenné az apa a felnőtt-fiú számára. Egyrészt a látogató megmagyarázhatatlan furcsaságai és az apa titkolózása miatt a magyarázatot váró gyermek apjában is valamiféle különös, szokatlan, idegenszerűt érez, másrészt pedig a felnőtt-fiú rádöbben arra, hogy gyermekként soha nem is várhatott volna magyarázatot apjától, és hogy az idegen idegenségét, zsidóságát, amely ezáltal összekapcsolódik apjának különös zsidóságával, sohasem értheti meg.

A férfit soha többé nem láttam viszont. Soha nem beszéltem vele egy szót sem, és nem tudom elfelejteni. Akárhányszor elhangzik a zsidó szó, nem azért, hogy egy adott személy ismertetőjegyévé váljon, hanem a különbözőség fogalmaként, mint olyanként, mindig erre a férfira gondolok. Egyféle jelképpé vált bennem – milyen gyerekesen és érthetetlenül hangozhat ez mindazok számára, akiket soha nem karolt át, és akik soha nem látták őt sírni. Valahogy éreztem, hogy megrázkódtatásának személyesen semmi köze nem volt hozzám, sem pedig őhozzá, hogy egy nem magánjellegű viszonyból eredhet mindez. Sejtteni kezdtem, hogy ez az ember szoros kapcsolatban áll valamivel, ami jóval túlmutat saját magán, és ami minden másnál fontosabb kellett, hogy legyen számára. És még ha nem is áll módomban követnem őt egy darabig ezen az úton, mintegy hírnökként azt üzenté, az út létezik, és milyen sokat jelent ez néhányaknak.

Az idegen jelképpé válása, s az út, melyet nem áll módjában követnie a felnőtt-fiúnak, meghatározó szerepet töltenek be életében. E férfi képe annak idegenségével gyermekora óta formálódik benne, s a másság végső soron saját mássága lesz, akár az út, amelyet épp emiatt az idegenség miatt lehetetlen végigjárnia. Pedig épp ez az út, amely legkevésbé járható, jelenthetné a kapcsot az apával, akinek kell, hogy legyen hozzá valamifé-



le köze, akár az idegen férfihoz, akiről sem a gyermek-fiú, sem pedig a felnőtt-fiú nem tudja, hogy kicsoda. Az apán kívül mindenképp köze van a zsidósághoz, s ennek képe az idegenhez fűződő viszonyban formálódik a fiúban, s saját személyes, „gyermekkorából örökölt” rejtélyekkel teli zsidóságát is az idegen férfiban értelmezi. Mondhatni, hogy a férfival való találkozás különös és máig felfoghatatlan élménye és a férfi képe valamilyen belsővé, azonossá tudott válni a felnőtt-férfi önértelmezésében, úgy, hogy az idegenség mégis szembetűnő marad ebben az azonosságban. Ennek művészi megjelenése lehet az az önazonosítás, amely a Kadisban egy hasonló, az apa-gyermek-felnőtt hármasságát megvilágító eseménysor kapcsán hangzik el. Az elbeszélő egy piros pongyolában a tükör előtt ülő kopasz nővel azonosítja magát.

...és egyszerre csak fordult velem egyet a világ, de szinte a szó szoros értelmében, egy hirtelen, gyomorszorító és zuhanásszerű érzéssel visszafordított, visszahajított távoli gyerekkoromba és egy réges-régi kényszerképzetembe, melynek eredete, mit is mondjak, egy meghökkentő, de életre szóló meghökkentést előidézően meghökkentő látvány volt, mely látvánnyal később, ki tudja, miért, mert ki ismerné a lélek átlátszó titkait, ha pedig ismeri, ki ne próbálna szabadulni tőlük, mert nemcsak visszataszítók, de unalmasak is, mely látvánnyal tehát később olykor azonosítottam magam, olyannyira, hogy, ha nem is teljesen reálsan, hogy ezt a mit sem jelentő szóképet használjam, de mégis, már-már úgy éreztem, hogy ezzé a látvánnyá alakulok át, hogy ez a látvány én vagyok, úgy, amint azt egy poros és fülledt alföldi faluban láttam, ahová nyaralni küldtek. Igen, és itt éltem

először zsidók közt, úgy értem, igazi zsidók közt, nem olyan zsidók közt, amilyen zsidók mi voltunk, városi zsidók, pesti zsidók, vagyis semmilyen zsidók, de persze nem is keresztények, afféle nemzsidó zsidók, akik a hosszúnapi böjtöt azért megtartják, legalábbis délig föltétlenül, nem, a rokon néni meg a rokon bácsi (már nem emlékszem, milyen rokonok voltak, minek is emlékeznek, réges-rég megásták már sírjukat a levegőbe, ahová elfüstölték őket) igazi zsidók voltak, reggel ima, este ima, evés előtt ima, a bornál ima, különben derék emberek, persze egy pesti kisfiúnak kibírhatatlanul unalmasak, vastag, kövér koszt, liba, meg sólet, meg flódní, azt hiszem, már kitört a háború, de nálunk még minden csendes és szép volt, itt csupán az elsötétítést gyakorolták, Magyarország a béke szigete a lángoló Európában, itt nem történhet meg az, ami, mondjuk Németországban, vagy Lengyelországban, vagy, mondjuk a „cseh protektorátusban”, vagy Franciaországban, vagy Horvátországban, vagy Szlovákiában, egyszóval ami körös-körül mindenütt megtörtént és szakadatlanul történik, nem, itt nem, dehogy; igen, és egy reggel óvatlanul benyitottam a há-

lőszobába, majd, nem hangosan ugyan, csak a bensőmben sikoltva máris kifordultam onnan, mert valami iszonyút láttam, ami úgy hatott rám, mint egy obszcenitás, melyre, már csupán a koromnál fogva is, nem érezhettem magam fölkészültnek: egy kopasz nő ült a tükör előtt, piros pongyolában. És időnek kellett eltelnie, míg rémült és megzavart fejem ezt a nőt a rokon nénivel azonosította, akit egyébként, és mindjárt a történetek után is, olyan furcsán vékony és merev szálú, de normális, vörösbe hajló barna hajzattal szoktam látni; nyikanni sem mertem aztán, nemhogy kérdezősködni, minden erőmmel abban reménykedtem, hogy talán nem látta, hogy láttam, az iszonyat, a titkok sötét, sűrű légkörében éltem, a rokon néni, levetkőztetett, kirakati bábuéhoz hasonló, fényes fejével, hol egy hulla, hol a nagy parázna képzetét keltette bennem, akivé a hálószobában éjszakára átváltozik; és csak jóval később, és persze már itthon mertem megpendíteni a kérdést, hogy jól láttam-e, amit láttam, mert már magam is kételkedni kezdtem benne; és egyáltalán nem nyugtatott meg apám nevető arca, mert, nem tudom, miért, de léhának éreztem ezt a nevetést, léhának és pusztítónak, ha csupán önpusztítónak is, bár az ilyen szavak akkor – hiszen gyerek voltam – még távol álltak tőlem, egyszerűen csak bárgyúnak találtam a nevetését, mert nem fogta fel a rémületeset, az iszonyatomat, életem első nagy, látványos metamorfózisát: hogy a megszokott rokon néni helyén egy kopasz nő ült a tükör előtt, piros pongyolában, nem, egyáltalán nem fogta fel ezt a borzalmat, ehelyett további borzalmakkal tetézte, igaz, rendkívül kedélyesen, amennyiben elmagyarázta, és ebből a magyarázatból én semmit sem értettem, csak a tények tisztátalan borzalmát, pontosabban a tények pusztja, titokzatos és kifürkészhetetlen ténytudását, amikor elmagyarázta, hogy a rokon néniék pólisiak, hogy a pólisi nők, vallási okokból, leberetválják a hajukat, és parókát, azaz sátlit viselnek; és később aztán, amikor kezdett mind fontosabbá válni, hogy én is zsidó vagyok, minthogy, mint lassacskán kitudódott, ez általában halálbüntetéssel jár, valószínűleg pusztán azért, hogy ezt a megfoghatatlan és különös tényt – mármint azt, hogy zsidó vagyok – a maga kellő furcsaságában, de legalább ismerősebb megvilágításban lássam, egyszerre csak azon kaptam magam, hogy értem már, ki vagyok: kopasz nő a tükör előtt, piros pongyolában.

A problémák hasonlítanak Beckeréhez, de Kertész ábrázolásmódja következtében a zsidóságról jóval összetettebb képet kapunk: a különböző helyekről összeszedegedett emlékek, a saját emlékek, képzetek, hallomásból ismert történetek, a saját negatív tapasztalatok, a mindig is különösnek tartott, sőt a gyermekkorban félelmet is gerjesztő emberek és helyzetek olyan személyes zsidóság-képet hoznak létre Kertészben, amellyel sosem képes azonosulni annak idegensége miatt. Mégis van valami, ami átszüremlik ezen a képen, és pedig olyan emlékezetdarabként, amely szintén

épp annyira rejtélyekkel teli, mint sok másik, de a kollektív pusztulásra utal (ld., a Celant parafrázáló sorok), képes lesz az emlékezés mint kötelesség vezérmotívumává válni a regényben.

Beckerhez hasonlóan Kertész számára is megjelenik az önmegértés-emlékezés kettősségében mások emlékezete, amely egyfelől kollektív emlékezet, másfelől pedig emlékezés másokra. S jöllehet művészetükben különböző módon ölt formát ennek kérdése, mint ahogyan életük meghatározó tapasztalatai is mások, mégis megtalálhatjuk a közös pontokat, mint ahogy azt az előbbiekben láthattuk.

Most, hogy visszakanyarodtunk a társak pusztulásához, még meg kell említenünk a hozzájuk köthető emlékezet néhány olyan aspektusát, amely az apához és az apasághoz kapcsolódik. Becker számára a saját sorsnak és mások sorsának közössége lehetetlen: a képeket nézegetve fájdalom fogja el mások pusztulását látva. E gyermekek, az egykori ismeretlen társak akár barátai is lehettek volna.

Látok két képet, amin gyerekek vannak: az egyiken fazekakkal, kis vödrökkel és kanalakkal a kezükben ételosztásra várnak, a másikon piros sapkában állnak a fényképezőre meredve. A játékuakat szakították félbe, mégis rezzenéstelenül. Nem, olyan kis gyerek, mint amilyen én lehettem akkoriban, nincs közöttük. Mégis valószínű, hogy vannak olyanok a képeken, akik ismertek engem, akik valamit elvettek tőlem, vagy elverték, vagy parancsokat osztogattak nekem. Talán az egyikük, aki ott áll, a legjobb barátom lenne ma, ha ez az egész dolog valamiféle kedvezőbb fordulatot vett volna.

Mégis a beszélő az, aki emlékezetnélküliségében is képes kvázi-emlékezni rájuk, s ezáltal felelősséget vállalni azok sorsáért, akiknek sorsában ő maga is osztozott, de túlélése miatt mégsem teljes egészében. Az életben maradás, a mások által elmondott történetek és a fényképek lehetővé tennék, hogy e gyermekek az emlékezetben újra megszülethessenek, de pusztulásuk szörnyűsége, az emlékezethiány és a már említett ambivalens érzések, melyek a túléléshez köthetőek, az emlékezés kényszerű és lehetetlen voltát mutatják meg. Talán Kertésznel is valamiféle hasonlóképp egybeolvadó ön- és idegenségtapasztalat és az elpusztult társakat felidéző emlékezet az, amely lehetetlenné teszi azt, hogy a Kaddis beszélője másnak apjává, sorsává, istenévé válhasson. A meg nem született gyermek ily módon a saját apához és sorshoz kötődő idegenségérzésből

és a szüntelenül felszínre törő emlékezéskényszerből táplálkozó lét- és helyzetértelmezés elbeszélésének meghatározó alakjává válik.

A Kaddis természetesen jóval összetettebb szöveg annál, mint hogy Becker vonatkozásában vizsgált részeinek elemzését ennyivel beérjük; e dolgozatban a regény részletesebb bemutatására mégsem vállalkozhattunk. Szándékunk viszont, hogy rávilágítsunk Beckernél felfedezhető emlékezet-problémák Kertésszel közös mozzanataira, kiindulópontot jelenthet a további vizsgálódások számára. Jóllehet e két szerző kapcsán nem mondtunk el mindent az emlékezetről, s ez köszönhető a csekély méretű szövegtörzshöz és az összehasonlító elemzés ezzel összefüggő mélységeinek, mégis megteremtettük egy olyan kutatás alapjait, mely Kertész és Becker szövegeinek komparatív vizsgálatán alapul.

A további kutatások számára mindenképp fontos lehet Kertész *Felszámolása*, hiszen e dolgozatban is számtalanszor a szemünk előtt lebeghetett e regény egyik fő kérdése, hogy meg lehet-e írni, össze lehet-e rakni saját történetünket mások történetéből. Ezen kívül Jurek Becker két regényét, *Az ökölvívót* és a *Bronsteins Kindert* [Bronstein gyermekei] is figyelemmel kísérhetjük elemzésünkben, hiszen az apa vagy a közösségi emlékezet és identitás terén igen sok új elképzeléssel gazdagíthatják a kutatást. Ugyanakkor a vizsgálódás során óvatosnak kell lennünk: a két szerző két különböző irodalmi hagyományt képvisel, ezért ezt figyelembe véve kell megkeresnünk a lehetséges kapcsolatokat.

## ADALÉKOK A SORS KRITIKÁJÁHOZ

A sors kritikájának feladatát úgy írhatnánk körül, hogy be kell mutatni a sors viszonyát a bűnhöz és a szabadsághoz. Mind a bűnhöz, mind a szabadsághoz a természeti szférán keresztül igyekszik kapcsolódni a sors, de a sorsszerű rendek, valamint az ezen rendek fenntartásában érdekelt modern intézmények (hatalmi ágak) nem átmenetet, hanem hasadást és hanyatlást képeznek ezekben a kapcsolódásokban. A sors igézetében funkcionáló hatalmi-mitikus orientációjú modern intézmények és társadalmi gyakorlatok (kiemelten az igazságszolgáltatás (jog), a tőle fokozatok révén elkülönülő büntetés-végrehajtás, valamint ezek nem-hivatalos kirajzolásai) számára az jelenti az alapvető anomáliát, hogy – amint azt a jog kénytelen is érzékelni (ha nem is értelmezni) – sem a bűnnek, sem a szabadságnak nem voltaképpen szférája a természet. A természeti élet, és ezen belül az ember természeti élete is, közvetve érzékeli azonban a bűn és a szabadság hatásait – ez támaszthatja a mitikus gondolkodás számára a megoldhatatlan nehézséget, amely szigorúan (tragikusan) elzárja előle a megértés útját, valamint ugyanez a közvetett hatás teremti meg a hisztérikus gondolkodás számára a lehetőséget, hogy a bűn és szabadság fogalmait a maga céljára eltorzítsa. A sorsszerű rend (elsősorban az állam) fenntartásában érdekelt modern intézmények ezért a bűnt a maga mitikus (az attikai tragédiában legmagasabb művészi megformálódását elérő) komplexitásából kénytelenek „kiszabadítani” a lehető legaprólékosabb osztályozással élő szankcionálás révén, míg a hiányzó ellenpólust (melynek a büntetőjogi reformkorszak utáni jogi terminológiában az eljárás során az „ártatlan” és az „ártatlanság vélelme” felel meg) a „szabadság” emberi jogi fogalmával ragadják meg. A modern büntetés-végrehajtás a „szabadságot” kizárólag negatívan szankcionálja, miután a felvilágosodást követő reformkorszak óta a büntetés-végrehajtás általános formája a szabadságvesztés (izoláció) lett.

Amennyiben szeretnénk megérteni, miképpen uralkodik többé-kevésbé a sorsképzet nemcsak a totális állam kimunkálására tett nemzeti-szocialista és kommunistának nevezett modern kísérleteken, hanem a modern állam, a demokratikusnak nevezett jogállam mindenfajta létrejött formáján, érdemes felidézni Walter Benjamin ebben az irányban kifejtett munkásságának néhány elemét. A dolgozat az idézett és jelölt helyeken kívül is sok helyütt a szerző korai, az 1920-as évek első felében kifejtett munkásságára támaszkodik.

A modern, demokratikusnak nevezett állam erőszak-monopóliuma olyan tény, amelyet nemcsak nap mint nap tapasztalhatunk, hanem amelyet mindegyik önmagát a legkevésbé is komolyan vevő állam- és társadalomelmélet evidenciaként kezel. Más kérdés, hogy ezek az elméletek és a kortárs gyakorlat miképpen legitimálja (a terminus már jelzi is a probléma gyökerét) ezt a gyakorlatot (a demokratikusnak nevezett jogállamokban ezt a legitimációt államjogi szempontból az alkotmány biztosítja).

A modern legitimációs kísérletek közös *társadalomelméleti* nevezője a társadalmi szerződés elmélete. A társadalmi szerződés elmélete a társadalmi szabadság (a közjó) biztosításának céljából az egyén szabadságának (amely „értelemszerűen” erőszakos formát is ölthet) az ésszerű korlátozására tett kísérletek államjogi eredője. Az európai társadalomtörténetet tekintve annak a kornak, a XVIII. század végének és a XIX. századnak a terméke a szerződés általános elmélete, mely a személyes, monarchikus, reprezentatív hatalom felől a demokratikusnak nevezett közhatalom felé tartó többlépcsős átmenet során „a büntetés hatalmának új gazdaságtanát és új technológiáját”<sup>1</sup> teremtette meg. Az elkövetkező büntetőügyi reformkorszakot megelőlegezve Jean-Jacques Rousseau híres alapművében kertelés nélkül kimondja, hogy a törvénysértő, amennyiben szerződésszegő, lemond arról, hogy polgártársként tekintsenek rá: a köz ellenségévé, „lázadóvá, hazaárulóvá” válik, „az állam fennmaradása összeegyeztethetetlen az övével; egyiküknek el kell pusztulnia, s amikor a bűnöst elpuszt-

---

1 Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára. Budapest: Gondolat, 1990 (1975). 120.

títják, nem mint polgártársat, hanem mint ellenséget pusztítják el”.<sup>2</sup> A társadalmi szerződés elméletéből származó új büntetőpolitikai gazdaságtan alaptétele szerint „a legkisebb büntett is az egész társadalmat támadja meg; és az egész társadalom – beleértve a bűnözőt – jelen van a legkisebb büntetésben is. A büntetőügyi bűnhődés tehát általánosított funkció, a társadalom testével és minden egyes elemével azonos kiterjedésű.” (Foucault, 120. o.) A társadalmi szerződés révén létrejövő állam erőszak-monopóliuma tehát valóban „demokratikus”: a társadalom egészére és annak minden szférájára érvényes (még ha többnyire látens módon is, de totális. Bár a felvilágosodás és a francia forradalom reformerei az általános funkció teljesítését másképp, bűn-specifikus és nyilvános büntetés-végrehajtás révén képzelték el, a XIX. századtól napjainkig a lappangó mindenütt-jelenlevőséget mégis inkább a felügyelet, elsősorban a rendőrség biztosítja. A totalitáriusnak nevezett államok éppen azért kaphatták megkülönböztető jelzőjüket, mert minden életszférában és élethelyzetben nyilvánvalóvá akarták tenni a „normális” demokratikus viszonyok között többnyire pusztán látens erőszak-monopólium jelenlétét. Többek között ebből fakad az az atavisztikus és anakronisztikus félelmi görcs is, mely a legismertebb diktátorok és végrehajtó epigonjaik eltorzult, túlméretezett, vagy éppen elfogódott uralkodói, „hamis monarchai” gesztusaiban érhető a legkönnyebben tetten.)

Azonban az állami erőszak-monopólium legitimációs kísérleteinek a *közös történelmi nevezője* messzebb, egészen a történelem előtti (az írott jog előtti) időkbe vezet vissza.

Walter Benjamin *Az erőszak kritikájáról* című 1921-ben publikált esszéjében<sup>3</sup> a jog és az erőszak történelem előtti, mitikus eredetét próbálja felgöngyölíteni. Kiindulópontként a jogfilozófia két nagy irányzatát kü-

---

2 Idézi Foucault: i.m., 121. Ez a felfogás nyilvánvalóan tudatos bűnelkövetőt, a szerződést tudatosan megszegőt feltételez. De innen származik többek között az a modern alapelv is (amely kísértetiesen, oidipuszi módon sorsszerű), hogy a törvény nem ismerése sem ment föl a büntetés alól (a pszichiátriailag és ezáltal jogilag is definiált pszichopatológiai esetek csak látszólagos kivételek, hiszen az alapformát, a szabadságvesztést/izolációt azok is őrzik).

3 Walter Benjamin: „Az erőszak kritikájáról”. Ford. Bence György. In Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Ford. Bence György et al. Magyar Helikon, 1980 (1921). 25-56.

lönbözteti meg: az egyiket természetjognak, a másikat pedig pozitív jognak nevezi. A természetjog felfogása szerint az erőszak „természeti képződmény, szinte valami nyersanyag, fölhasználása tehát nem rejt magában semmi problémát, hacsak nem élnek vissza vele igazságtalan célok érdekében”. Benjamin mintegy mellékesen megjegyzi, hogy ez volt „a terror ideológiai alapja [...] a francia forradalom idején”. Hozzátehetnénk: minden forradalmi terror ideológiai alapja természetjogi eredetű. Más a helyzet az ellenforradalmi terrorral, mely a maga szankcionált erőszak-monopóliumára hivatkozik – ezt a pozitív jog erőszak-elve biztosítja számára.

A pozitív jog a természetjogi elvvel szemben úgy véli, hogy „az erőszak történelmileg jön létre” (29). A pozitív jog különbözteti meg tehát elvileg is a szankcionált, történelmileg elismert és a nem szankcionált erőszakot. Az erőszak-monopólium jogi megalapozásának eredete itt lelhető fel: mint azt már futólag említettem, a jog minden olyan megnyilvánulást próbál meggátolni, amelynek során az egyén vagy a közösség a saját természeti céljait („szabadságát”) erőszakos úton próbálja érvényesíteni. A kérdés az, hogy miből fakad ez a megkülönböztetés törvényes és nem törvényes erőszak között:

A jognak nem azért érdeke monopolizálni az erőszakot az egyénnel szemben”, írja Benjamin, „mert a jogi célokat akarja biztosítani, hanem azért, mert magát a jogot akarja biztosítani. [Hogy] az erőszak, amennyiben nem a mindenkori jog kezében van, nem az általa elérhető célok révén fenyegeti a jogot, hanem már pusztán azzal, hogy a jogon kívül létezik. (31-2)

A jogon, a sorsszerű renden kívül létező erőszak, amely új hatalmat, új jogot képes megalapozni: ennek archetipikus alakja Prométheusz; és társadalomlélektani vonatkozásban a „nagy bűnözők” feletti népi csodálatnak (Rózsa Sándor, a „viszkis” rabló; csak hogy magyar példákat hozzunk) megannyi megnyilvánulása is ide vezethető vissza: a csodálat tárgya a heroizmusuk. Prométheusz „fenséges bátorsággal kihívja a sorsot, váltokozó sikerrel harcol ellene, és a monda meghagyja Prométheusznak a reményt, hogy egyszer majd új jogot ad az embereknek” (49). Ebből világosan látszik, hogy a mitikus gondolkodás és a heroizmus csodálata foglya marad a sors-elképzelésnek (hiszen harcol is ellene): a prométheuszi ar-



chetípus nem eltörölni akarja a jogot, hanem új jogot akar teremteni. A nagy köztörvényes bűnözők pedig öntörvényűek próbálnak lenni, de világos, hogy ez csak árnyéka a valódi autonómiának, mely utóbbi csakis a jogtól teljesen függetlenül, azt mintegy megszüntetve (és nem az ellen) alakulhat ki.

Köves Gyuri, a *Sorstalanság*<sup>4</sup> emlékező-elbeszélője ez utóbbit tételen meg is fogalmazza két ízig-vérig kispolgár (szinte csak, még a történelmi körülményeket figyelembe véve is, mellékesen zsidó) vitapartnerének (meg is jegyzi kissé sajnálkozva az elbeszélő nem sokkal később: „De hát ők voltak most itt, ők vannak – e percben legalább így rémlett szinte – mindenütt”), a Köves név kísérteties/mitikus alakváltozatát viselő „az öreg” Steinernek és elmaradhatatlan társának, Fleischmann bácsinak: „ha sors van” mondja nekik Köves Gyuri, „akkor nem lehetséges a szabadság; ha viszont – folytattam magam is egyre meglepettebben, egyre jobban belémelegedve –, ha viszont szabadság van, akkor nincs sors, azazhogy – álltam meg, de csak egy lélegzetvételnyi szünetre –, azazhogy akkor mi magunk vagyunk a sors – jöttem rá egyszerre, de oly világossággal e pillanatban, mint ez ideig még soha” (330). A huszadik század leginkább következményterhes, egyszersmind a legnagyobb ígéretet magában rejtő, történelemfilozófiai rétegeket megmozgató gondolata hangzik itt el a lehető legegyszerűbb és legpontosabb szavakkal – ezért ezekre a szavakra és fogalmakra, valamint a dramatikus szituációra, melyben elhangzanak, időről időre visszatérek majd.

A jognak az erőszak kisajátítására támasztott igénye, valamint az erőszak jogteremtő jellege a háborús erőhatalomra és a hadijogra vezethető vissza. A békekötés szankcionálási kényszere az új jog bevezetését és felhatalmazását jelenti. „A >>béke<< szó abban a jelentésében, amelyik a >>háború<< ellentettje (van tudniillik egy egészen más, hasonlóképpen nem-metaforikus és politikai jelentése is, ezt használja Kant, amikor az >>örök békéről<< beszél), egyenesen a mindenkori győzelemnek erre az ilyen a priori és minden egyéb jogviszonytól függetlenül szükséges szankcionálására vonatkozik. E szankcionálás abban áll, hogy az új viszonyokat új >>jognak<< ismerik el, teljesen függetlenül attól, hogy de facto

---

4 Kertész Imre: *Sorstalanság*. Magvető, 2010 (1975).

szükség van-e valamilyen biztosítékra a további fennállásukhoz. Ha tehát a háborús erőhatalomból mint a dolog őstípusából következtetést lehet levonni minden természeti cél érdekében alkalmazott erőszakra nézve, akkor minden ilyen erőszaknak jogteremtő jellege van.” (Walter Benjamin, i.m., 35).

Az erősebb szava a törvény – ez idáig közhelyszámba menő felismerés; a szankcionálás elengedhetetlenségének belátása viszont megnyitja a kritikai perspektívát. A béke-szankció révén életbe lépő új jogi viszonyok a győztesre és a legyőzöttre egyaránt érvényesek lesznek. A jogteremtés erőszakos eredete teszi még a szociális-gazdasági egyenlőtlenségek iránt leginkább érzékeny jogegyenlőséget is démoni módon kétértelművé. A jog természeténél fogva nem ismer egyenlőséget, csak egyenlő nagyságú, megengedett vagy tiltott, erőszakot.

A jogteremtő erőszak mitikus, heroikus jellegű. Ezt példázzák többek között az európai forradalmak történetében az elengedhetetlen hősök és hőskultuszok, vagy az államalapításhoz (még legújabb kori eseteihez is) kötődő mítoszok. A sors az, ami „minden esetben alapjául szolgál a jogi erőhatalomnak”. „A jogteremtésben ugyanis kettős funkciója van az erőszaknak, mégpedig abban az értelemben, hogy a jogteremtés az erőszak eszközével éri el a célját, azt, *amit* mint jogot megteremt, de nem mond le az erőszakról, miután elérte a célt, megteremtette a jogot, hanem éppen akkor teszi csak a szó szoros értelmében, méghozzá közvetlenül, jogteremtővé, ugyanis nem valami erőszakmentes és erőszaktól független, hanem azzal szükségképpen és belsőleg összefüggő célt tesz meg – hatalom néven – jognak. Jogot teremteni annyi, mint hatalmat teremteni...” (50)

A mitikus, archaikusan sorsszerű társadalmi rendekben a kijelölt határok íratlan törvények voltak. Részben ezt jelöli a tabu fogalma. De szigorúbban kell nézni az íratlan természetüket: valójában, még képlékenyen szimbolikus jellegük révén, hatalmuk éppen meghatározatlanságukban rejtett, és abban, hogy a megfoghatatlan előírásokat gyanútlanul megszegőkre, a mitikus bűnt elkövetőkre (a naiv lázadókra, hogy Rous-

seau idézett gondolatmenetének egy alternatíváját kínáljuk fel) a szintén meghatározhatatlan és felderíthetetlen eredetű sors ereje mérte rá a bűnhődést. Az antik társadalmak küzdelme az írott jogért maga is átfogó lázadásként értelmezhető a sorsszerű rendek korlátlan uralma ellen. Az írott jog rendszereiben azonban mind a mai napig megőrződött az az elemi meghatározhatatlanság, mely íratlan változataiban, a történeti távlat, valamint az attikai tragédia megformálása révén, világosabban felismerhető. Jól mutatja közvetetten ezt a megőrzött alapelemet többek között a jogi kazuisztika és a XIX. században kibontakozó „jogidegen” (pszichiátriai, szociológiai, stb.) ítéletmodulációk története. Franz Kafka műveiben, különösképpen *A perben* és *A kastélyban* sűrítve, mintegy az időt, a történelmet felgöngyölítve jelentkezik az íratlan és írott jognak ez a sajátossága. „Itt megvan ugyan az írott jog a törvénykönyvekben, de csak rejtve, és e törvényekre támaszkodva az elődök még korlátlanabban gyakorolják hatalmukat.” – írja szintén Walter Benjamin Kafka írásai kapcsán<sup>5</sup>. Az a már említett modern alapelv is erről tanúskodik, hogy a törvény nem ismerése nem ment föl a büntetés alól. Ami biztosítja a folytonosságot az íratlan és az írott jog között, az mindenekelőtt a bűn fogalmának a képlekenysége. A sors kritikáját ezért a bűn kritikájával kell majd kiegészítenünk.

Míg a természeti célokra alkalmazott mitikus erőszaknak (a hatalom megalapozásának) *jogteremtő* funkciója van, addig a már fennálló jogi viszonyok között, kifejezetten jogi célokra alkalmazott erőszaknak (amelyre az államot erőszak-monopóliuma hatalmazza fel) *jogfenntartó* funkciója van. Ezért mondhatja Benjamin, hogy minden jog a „sorsszerűen megkoronázott erőszakból” ered. Minden felszíni ellentmondás ellenére a természetjog és a pozitív jog erőszak-elvei kiegészítik egymást.

Így jutunk el az antik, mitikus sors-elképzelés láthatatlan uralmához a modern jogrendben és büntetés-végrehajtásban. Ez az uralom, mivel megnyilvánulásai nem olyan szembetűnők, nem rituális jellegűek, mint az íratlan törvények idején, körmönfontósága, egyre inkább személy-

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin: „Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára.” Ford. Tandori Dezső. In Walter Benjamin: i.m. 781-817. (787). (első megjelenés: 1934).

telenedő jellege, valamint látens mindenütt-jelenvalósága révén valójában még hatékonyabb, még inkább érvényes az írott jog, azon belül is a pozitív jog által kiegészített természeti jogi elveken alapuló modern demokratikusnak nevezett államok társadalmaiban. Ez akkor is igaz, ha maga a pozitív jog is régóta kritika tárgya a modern jogelméleten és még a modern joggyakorláson belül is. Ez az uralom nem ellentétes a felvilágosodás etikai (kanti) programjával, a kategorikus imperatívusz látszólagos kérlelhetetlenségével. „Mert a pozitív jog, amennyiben tisztában van gyökereivel, nagyon is megköveteli, hogy minden egyén személyében elismerjék és előmozdítsák az emberiség érdekét. A pozitív jog ezt az érdeket *valami sorsszerű rendnek* a kialakításában és fenntartásában látja” (37, kiem. tőlem). A sors-funkciót a jogfenntartó erőhatalom intézményei és gyakorlatai (és Foucault szellemében hozzátehetjük: ezek kirajzolásai az úgynevezett magánszféra, közszféra, és a „szabad” piaci-üzleti versenyszféra területeire) biztosítják: a jogfenntartó erőhatalom „úgy bizonyul fenyegetőnek, mint ahogy a sors, hiszen a sorstól függ, hogy utoléri-e a bűnözőt” (38). És a modern felügyelet, mint az antik sors, szándéka és célkitűzése szerint potenciálisan mindenütt jelen van, és mindenben uralkodik. De aktuálisan nem minden esetben válik, válhat ez nyilvánvalóvá. Itt marad tehát, és kell is maradnia valamilyen meghatározatlanságnak, amely biztosítja a fenyegetést. Többek között a fenyegetés meghatározatlanságának a megszüntetése miatt szokták a totalitárius rezsimet „illegitimnek”, vagyis jogtalannak, „rablóállamnak” nevezni. Továbbá, bár ennek a dolgozatnak ez nem szorosabban veendő feladata, de alapos pszichológiai elemzéssel (talán Sören Kierkegaard ebben az irányban tett kutatásait, főként *A szorongás fogalmát* és még inkább *A halálos betegséget* alapul véve) kimutatható volna, hogy minden jogi erőhatalom a legbiztosabb bázisként a halálfélelem egyetemességére apellál: az egyetlen kikezddhetetlen bizonyosságtól való félelemre, melynek bekövetkezési ideje másrésről a legbizonytalanabb; innen a félelmetes fenyegetéshez szükséges meghatározatlanság. A gyakorlatban ezért kardinális kérdés a jog egészére nézve a halálbüntetés és a pallosjog. „A halálbüntetés az, amelyik a leginkább kihívta maga ellen a kritikát, amióta a pozitív jog érvénye kétségessé vált. A halálbüntetés mellett szóló érvek a legtöbb esetben nem voltak lényegbevágóak, de a mögöttük rejlő indítékok mindig elvi jelentőségűek, és

azok is maradnak. A kritikusok érezték – bár talán nem tudták volna megindokolni, sőt valószínűleg érezni sem akarták –, hogy a halálbüntetés elleni támadás nem egy büntetőjogi tételt, nem törvényeket, hanem magának a jognak az eredetét kezdi ki. Ha ugyanis a jog az erőszakból, a sorsszerűen megkoronázott erőszakból ered, akkor nem nehéz megsejteni, hogy a legfőbb, az élet és halál fölötti erőhatalomban, ott, ahol az megjelenik a jogrendben, a jog eredete ütközik ki reprezentatív módon a már fennálló viszonyokon, és termékeny módon megnyilvánul bennük. [...] De a halálbüntetésnek valójában nem az az értelme, hogy megtoroljon valami jogsértést, hanem az, hogy új jogot statuáljon. Mert az élet és halál fölötti hatalom gyakorlásával sokkal inkább megerősítést ad magának a jog, mint más büntetések végrehajtásával. De ebben egyúttal valami avítt-ság nyilvánul meg a jogban, különösen a finomabb érzület számára, mert az végtelenül távolinak érzi magától azokat a viszonyokat, melyek között az ilyen büntetés végrehajtása a sors sajátos fenségéről tanúskodott.”

Az választja el tehát a halálbüntetést az összes többi büntetéstől, hogy az nem eszköz, hanem megnyilvánulás. Ilyen értelemben, történjék bár titokban akár, mindig lényegi marad benne a rituális, mitikus elem. Nem pusztán egy jogfenntartó eszköze a szankcionált jogi erőhatalomnak, hanem magának ennek a hatalomnak a manifeszt kinyilvánítása és megerősítése. A természeti élet feletti korlátlan uralom, a sors (Ananké), és ezen keresztül közvetve a jogi ítélkezés korlátlan uralmának lehetősége nyilvánul meg benne. A történelem felkínált egy példát, amikor ezt a korlátlan uralmat egy egész, ráadásul szétszórt és amorf közösség felett akarták módszeresen és technológiailag is megalapozva kinyilvánítani: a zsidóság megsemmisítésére tett kísérletben.

\*\*\*

A büntetés-végrehajtás modern intézménye, a börtön, totális hospitalizáló jellegének megfelelően és mint a jogilag meghatározott „szabadságtól” való megfosztás, minden szándékolt intézkedésével, valamint akarattalan, mechanikus hatásaival is a sors és az „emberfeletti” mitikus erők érvényesülésének rabszolgája. A nemzetiszocialista megsemmisítő-táborok

gyakorlata arra irányul, hogy maga ez az érvényesülés is totális legyen, ezért azt is gondolhatnánk, hogy ezek a táborok mind a mai napig a modern büntetés-végrehajtás eszményi megvalósulását jelentik. Le kell azonban határozottan szögezni, hogy a megsemmisítés ilyen egyértelműen kitűzött és kimunkált célja a nemzetiszocialista táborokon kívül példa nélküli a büntetés-végrehajtás történetében.<sup>6</sup> Azt mindenesetre már koc-

---

6 Kegyetlenül hangzik, de: az eredménytől (a megsemmisítettek számától) függetlenül. Ez a kegyetlenség veszi el az élet azoknak a „vitáknak”, melyekben hatékony érvként szerepelhet az a tény, hogy például a szovjet táborokban többen haltak meg, mint a nemzetiszocialista táborokban, vagy hogy az ottomán török népirtás (melynek áldozatai örmények, asszírok, anatóliai görögök, zsidók voltak) a nemzetiszocialistákat megelőzve legalább olyan kegyetlenséggel elkövetett etnikai alapú népirtás volt, mint amilyent a KZ-táborok produkálni tudtak. A megsemmisítő-táborok megkülönböztető jegye nem a tényleges hatékonyság, sem nem a kegyetlenség. (A kegyetlenség *művészetében* pedig a közép-kori módszerekkel nemigen lehet versenyezni.) Nem ez avatja a holocaust névvel illetett folyamatot történelemfilozófiai szempontból a legmeghatározóbb eseménnyé a kereszt óta. Hogy mi avatja mégis, arra utaltunk a főszövegben a csillagozott rész előtti utolsó bekezdésben. A témában megszokott pátosztól tökéletesen mentesen, a legprózaibb józansággal foglalja össze magyar szempontból az ehhez a jelentőséghez hozzájáruló tények egy részét Bibó István *Zsidókérdés Magyarországon 1944 után* című 1948-ban megjelent írásában: „1944. március 19-én azonban megkezdődött Magyarország német megszállása, s háromnapos habozás után a kormányzó a Sztójay-kormány kinevezésével beadta a derekát. A megszállók hamarosan elhatározták a magyar zsidóság deportálását és kiirtását. A megszállók után nemsokára megjelent a megkülönböztető jel viselését elrendelő rendelet, ezt követte a zsidók gettóbá tömörítése. A deportálást a németek a nyilas irányítás alatt álló magyar közrendészeti hatóságok, főleg a csendőrség segítségével hajtották végre. Ez gyakorlatilag úgy történt, hogy a deportálás módját és menetrendjét a németek szabták meg, a zsidók összeszedését és vagonba rakását a csendőrök végezték igen kegyetlenül, a szerelvényeket a németek vették át s vitték ki; a magyar hadsereg és a magyar közigazgatás pedig, kedvtelenül vagy szívesen, embertelenül vagy emberségesen, elvégezte azokat a másodrendű feladatokat, amelyeket a deportálás felvetett: táborok felállítását, ételmezését, iratok kiadását és felülvizsgálatát, mentesítések elbírálását, szerelvények irányítását stb. Már maga az összeszedés, az eldugott értékekre irányuló esetleges vallatás, a vagonba rakás és az elszállítás a legtöbb helyen borzalmas feltételek között történt, amibe terhes asszonyok, szülő nők, betegek, gyermekek és öregek [például a kilencvenéves Löw Immanuel szegedi főrabbi – L. Z.] sokasága pusztult bele s fizikailag erős emberek sokasága örült meg. A deportáltak túlnyomó része német megsemmisítő táborokba került, az emberi méltóság semmibevevésének olyan körülményei közé, melynek párját a történelem, az ókori és keleti rabszolgaság és a gladiátorjátékok számbavételével sem ismerte eddig: az embereknek korra és nemre való tekintet nélkül, kopaszon és meztelenül való kiválogatása után, szinte elképzelhetetlen élelmezési és tisztasági viszonyok közepette, gázkam-

kázat nélkül kijelenthetjük, hogy az izoláló/hospitalizáló büntetés-végrehajtás titkos eszményét a legesleginkább a megsemmisítő-táborok gyakorlata közelítette meg, akár tetszik ez a kortárs demokratikusnak nevezett jogállam feltétlen híveinek, akár nem.

A *Sorstalanság* című könyv elbeszélőjének, Köves Gyurinak a felgyorsított feyenc-szocializációja (az idő gazdasági szempontból felfogott szerepét is tekintve) a feyenc-szocializációk eszménye. Minden életjelen-ségen eluralkodik a sorsszerű rend, az ősigék közül pedig, totális értelem-ben, Ananké uralkodik. A 6. fejezet elején, mikor Köves Gyuri első huza-mosabb ideig tartó munkatáborába, Zeitzba kerül, a vonat metaforája még magába sűríti az Ananké (álló vonat) és a Tükhé (robogó vonat) kép-zeteit:

Csak Zeitzban láttam be, hogy a rabságnak is vannak hétköznapijai, sőt, hogy az igazi rabság csupa szürke hétköznapi tulajdonképpen. Mintha már lettem volna efféle helyzetben körülbelül, mégpedig a vonatban egyszer, még Auschwitzba menet. Ott is az időn, no meg kinek-kinek a maga képességein múlt minden. Csakhogy Zeitzban – hogy példámnál maradjak – azt kellett éreznem: megállt a vonat. Más oldalról viszont – s ez is igaz – meg oly sebes-séggel robogott, hogy követni se bírtam a sok változást, előttem, körülöttem, de még saját magamban is. Egy valamit legalább elmondhatok: magam részé-ről a teljes utat megtettem, minden esélyt, ami csak ezen az úton adódhat, be-csülettél kipróbáltam.

Mindenesetre új dologba legelsőbben mindenütt, még egy koncentrációs tá-borban is jó szándékkal fogunk – én legalábbis így tapasztaltam: egyelőre ele-gendő *jó rabbá* válnom, a jövőendő majd azután meghozza a többit... (171-2, kiem. tőlem)

---

rákon, kőbányákon, agyonzsúfolt barakkokon, napokig tartó gyalogmeneteken, tábori bordélyházakon és embereken kísérletező orvosi laboratóriumokon keresztül irányították őket az ott szokásos halálnemek, a gázhalál, a tűzhalál, a tarkólövés, az agyonveretés, az agyonkínzás, az agyondolgoztatás, az éhhalál, a fagyhalál és az orvosi kísérletek áldozat-aiaként való elpusztulás felé. Az egész megnagyobbodott Magyarországról összeszedett deportáltak száma körülbelül hétszázezer körül volt; ezeknek túlnyomó része német meg-semmisítő táborokban pusztult el; vagy százezer-egynéhány azok közül, akik mindezt túléltek, vagy szelidebb táborokba, mezőgazdasági munkára kerültek, tért vissza, a többi Németországban s onnan egyéb külföldre szóródott szét.” (230.) In Bibó István: *Válogatott tanulmányok*. Corvina, 2004.

A felkínálkozó összes lehetőséget (a Tükhé minden felfénylését) megragadni, hogy jó rab legyek – ez a (végső soron „polgári”) program Köves Gyuri számára hamar kivihetetlennek mutatkozik. Ahogyan a kortárs büntetés-végrehajtásnak sem célja az, hogy jó rabokat teremtsen (a reszocializáció vagy reintegráció terminusaival körülírható eljárás eszményi célja talán a „jó állampolgár” fogalma alá hozható), úgy a megsemmisítés célját kitűző (bár nevében ezúttal a „munka” terminusával a valódi célt úgy-ahogy elfedő) tábor sem akar magának jó rabokat.

Még árulkodóbban hirdeti az Ananké-képzet totális hatalmát egy másik, korábbi epizód, amely azt is egyértelművé teszi, hogy ez a totális sorsképzet még jobban uralkodik az elnyomókon (megsemmisítőkön), mint az elnyomottakon (megsemmisítésre szántakon). (És lényegében, ebben az izolált helyzetben, az előbbieken keresztül uralkodik az utóbbiakon.) A gázkamrákban való meggyilkolást megelőző eljárásról van szó, amelynek során a hatalom közvetítői a legkörültekintőbb figyelemmel próbálják elterelni a megsemmisítésre szántak figyelmét elkerülhetetlen sorsukról. Miért van szüksége a rendszernek ezekre a kínosan aprólékos látszat-intézkedésekre? A magától értetődő válasz az lenne, hogy tudatlanságuk révén kevesebb ellenállásra számíthat a megsemmisítésre szántak részéről. Az intézkedések túlbujánzó aprólékossága azonban némileg ellentmond a gazdaságosság szigorú követelményének. De nemcsak erről van szó: a hazudozás és a látszatintézkedések nem pusztán pragmatikus/operacionális célokat szolgáltak, hanem azt a tudattalan szeméremérzetet, azt a szégyenérzet eltitkolására való igényt is kielégítették, mely az egyéni (vagyis az egyetlen valós) felelősségtől menekülő, a parancsra gyilkoló/büntető/élő démonikus ember („emberalatti”, vagyis csakis hierarchiában értelmezhető ember) sajátja.

„A hisztérikus lélek keres valakit – vagy valakit –, akikre minden felelősséget ráháríthasson, s magát minden felelősség alól felmentse: mumusokkal népesíti be maga körül a világot. Ugyanúgy, ahogyan a primitív ember az őt érő természeti szerencsétlenségeket, melyeknek okait a maga tapasztalati anyagával megmagyarázni nem képes, intencióval ruházza fel, mágikus erőknek, rosszindulatú szellemeknek tulajdonítja. [...]

A hisztérikus ember és a hisztérikus közösség e tekintetben teljesen úgy



viselkedik, mint a primitív, csak éppen a primitív nem *képes* megérteni az igazi okokat, a hisztérikus pedig nem *akarja* megérteni őket.” – írja Bibó István *A német politikai hisztéria okai és története* című mértékadó munkájában<sup>7</sup>.

Ez természetesen nem jelentheti azt, hogy a modern büntetés-végrehajtásnak kifejezetten követendőnek tekintett mintaképe lenne a nemzetiszocialista gyakorlat, de azt bizonyosan, hogy az előbbiben nyíltan, de még inkább rejtetten munkáló tendenciák a legkorlátlanabbul az utóbbiban jutottak érvényre. A KZ-táborok tehát a modern büntetés-végrehajtás eszményét leginkább megközelítő intézmények voltak.

Köves Gyuri történetére is pontosabb azt mondani, hogy csak a lehető legközelebb jut el ehhez az eszményhez, hiszen a tényleges megsemmisítésig nem jut el (ez esetben magától értetődően történet sem lenne), vagy, még pontosabban, a haszid történetek nyelvén szólva, ebből a Semmiből újabb Valami lesz.

\*\*\*

Idézzük fel újra azt, amit Benjamin a halálbüntetés jelentőségéről ír a jogi erőhatalom vonatkozásában:

„A halálbüntetés az, amelyik a leginkább kihívta maga ellen a kritikát, amióta a pozitív jog érvénye kétségessé vált. A halálbüntetés mellett szóló érvek a legtöbb esetben nem voltak lényegbevágóak, de a mögöttük rejlő indítékok mindig elvi jelentőségűek, és azok is maradnak. A kritikusok érezték – bár talán nem tudták volna megindokolni, sőt valószínűleg érezni sem akarták –, hogy a halálbüntetés elleni támadás nem egy büntetőjogi tételt, nem törvényeket, hanem magának a jognak az eredetét kezdi ki. Ha ugyanis a jog az erőszakból, a sorsszerűen megkoronázott erőszakból ered, akkor nem nehéz megsejteni, hogy a legfőbb, az élet és halál fölötti erőhatalomban, ott, ahol az megjelenik a jogrendben, a jog eredete ütközik ki reprezentatív módon a már fennálló viszonyokon, és termé-

---

<sup>7</sup> Bibó István: „A német politikai hisztéria okai és története.” In Bibó i.m. 9-76. (17.) (1942-44)

keny módon megnyilvánul bennük. [...] De a halálbüntetésnek valójában nem az az értelme, hogy megtorolja valami jogsértést, hanem az, hogy új jogot statuáljon. Mert az élet és halál fölötti hatalom gyakorlásával sokkal inkább megerősítést ad magának a jog, mint más büntetések végrehajtásával.” (Benjamin, 38. o.)

Az ítélkezés korlátlan uralmát a halálbüntetés biztosítja be a jogi erőhatalom számára. Egyáltalán az, hogy ember másik ember fölött ítélkezzen, mely ítélkezés eredménye csakis az emberi létezés természeti (fizikai és pszichológiai) szféráját érintheti, sosem az etikait, a halálbüntetésben egyértelműen és a legszélső érték felmutatásával újra-alapozó jelleggel megnyilvánul.

\*\*\*

A végzet szó (a bírósági értelemben vett végzés rokona) magában hordozza azt az összefüggést, hogy a sors legbiztosabb ütőkártyája végső soron mégiscsak a halál elkerülhetetlen egyetemessége. A nemzetiszocialista rezsim érezte ezt: a totális Ananké igényével lépett fel. Azokat az erőket totalizálta, amelyeket a posztmitikus civilizáció legyőzöttnek állított és gondolt. Ha azonban ezeknek az erőknél a bosszújaként értjük a megsemmisítő-táborok működését, akkor azon nyomban újra megadjuk magunkat az őket uraló logikának.

A *Sorstalanság* expozícióját záró családi búcsúvacsora két legszórakoztatóbb alakja, a jól értesült kispolgár ex-újságíró (és jellemzően most lóversenyirodát, tehát szerencsejátékot üzemeltető) Vili bácsi és az ortodox, doktriner „vallásos” Lajos bácsi egyaránt önmaga feletti, láthatatlan erőre hivatkozva próbálja hitelesíteni mondanivalóját (mindkét figurának meglesz a maga hiteles ellenpontja a könyv világában: Vili bácsié a lezáró részben szereplő riporter, míg Lajos bácsié a rabbi). A nevükben feltehetőleg nem pusztán a rokonsági fok jelzése miatt szerepel a „bácsi” kitétel, hanem családi, belterjes, és kívülről tekintve átlátszóan esendő tekintélyüket is mutatja a tiszteletteljes becézés. Vili bácsi a kereskedő kispolgár zsidó típusát hozza, szinte azt lehet mondani, százhusz százalékkal, de éppen a túlzás révén túl is mutat a típuson a mitikus ábrázolás irányába. Minden eseményt a gazdasági, sőt a piaci-kereskedelmi szféra logikájára

redukál. Részben ugyanez a helyzet Lajos bácsival, akinek alakján keresztül az író az ortodox zsidó típusát mutatja be a lehető legtúlzóbban. Lajos bácsi alakjának jelentősége azonban túlmutat Vili bácsién. A Köves Gyurit férfitávatni szándékozó hamis<sup>8</sup> bar mitzvah<sup>9</sup> jelenetben például kézzelfogható a rítus mechanikus kiüresedése: Gyuri az érthetetlen ima ismétlésekor (ésszerű módon) kizárólag az érzéki ingerre képes figyelni („az egészről tulajdonképp csak ezeknek a nedvesen vonagló, húsos ajkaknak a látványa meg egy idegen nyelv zöreje maradt végül meg bennem” (29); itt a kép bujasága csak fokozza az érzéki benyomás uralkodó jellegét: nem kevésbé az utána következő figyelem-eltolódás a szemközti gangon tovasiető „nagyobbik nővér” látványa felé. Ez utóbbi egyben az egyik jóslatszerű kép is a történetvezetésen belül, melyek poétikai funkciója a sors-mechanizmus erősítése). Lajos bácsi felvezető monológjának „filozófemái” voltaképpen ízig-vérig pogány mitikus sémákat követnek (vagyis fel sem merül bennük a szabadság lehetősége): „Most már – így szólt – te is a közös zsidó sors részese vagy –, majd bővebben is kitért erre, megemlítve, hogy ez a sors >>évezredek óta tartó szakadatlan üldöztetés<<, amelyet azonban a zsidóknak >>belenyugvással és áldozatos türelemmel kell fogadniok<<, minthogy azt Isten mérte reájuk a hajdani

---

8 Hamis, mert ahogyan azt Lajos bácsi levevényli, az a pszichológiai vakság szélsőséges esete. Egy olyan gyermek számára, aki egy szót sem ért héberül, és életének kereteit eddig nem a zsidó vallási előírások határozták meg, az értetlenségen kívül semmit nem jelenthet az, ha felnőtté válását számára érthetetlen szavakkal és többé-kevésbé (nyilván érti Gyuri azt, hogy imádkoznak, csak az ima tartalmát nem) értelmezhetetlen rítussal pecsételik meg.

9 Lajos bácsi az emlékező-elbeszélő által közvetített monológjának értelmezésemet közvetlenül alátámasztó részei (kiem. tőlem): „Utána viszont pár érdekes és meglepő dolgot tudtam meg tőle. Azt például, hogy életének egy bizonyos korszaka, amit a >>gondtalan, boldog gyermekéveknek<< mondott, ezzel a mai, szomorú nappal immáron lezárul számomra. [...] Akkor a tudomásomra hozta, hogy apám távoztával mostohaanyám támasz nélkül marad, s bár a család >>rajtunk fogja tartani a szemét<<, mégis, a fő támasza néki ezentúl én leszek. Bizony – mondta –, idő előtt kell majd rájőnnöm arra, hogy >>mi a gond és mi a lemondás<<. Mert hát nyilvánvaló, hogy ezentúl nem mehet majd olyan jól a sorom, mint eddig – s ezt nem is kívánja titkolni előttem, mivel >>felnőtt módján<< beszélek velem. – Most már – így szólt – te is a közös zsidó sors részese vagy...” (26) Vagyis Lajos bácsi meglátása szerint az apa sorsszerű eltávolítása (melyet a nemzetiszocialista logika Ananké-igénye teljességgel alátámaszt) avatja Gyurit a törvény, a parancsolatok fiává (ez a „bar mitzvah” eredeti jelentése), „felnőtté”, felelősséggel bíró emberré.

bűneik miatt, s épp ezért csak Őtöle várhatják a kegyelmet is; Ő viszont addig azt várja tőlünk, hogy ebben a súlyos helyzetben mindnyájan helytálljunk, azon a helyen, amelyet Ő jelölt ki számunkra, >>erőnk és képességeink szerint<<” (26-7). Itt is világosan kitűnik a mitikus gondolkodásnak az a sajátossága, hogy nem az igazság a mércéje. Tényszerűen igazolható a zsidók „évezredek óta tartó szakadatlan üldöztetése”, ezt sorsként értelmezni azonban azt jelenti, hogy lemondunk a megértésről (az igazság igényéről). Ha lemondunk az értelmezésről és a megértésről, akkor daccal (heroikusan) tűrjük a ki-tudja-honnan (melyik rendőr, csendőr, kárpó, SS-tiszt korbácsa által; és még inkább: melyik bürokratikus, ellenőrzési, felügyeleti, büntetési mechanizmus által) ránk mért sorsot. Lajos bácsi „vallásos” rögeszmékkal teletűzdelt eszmefuttatása a „közös zsidó sorsról” tehát a mitikus gondolkodás felől nézve helyes, sőt elkerülhetetlen. Éppen azért, mert annak teljességgel a foglya. Ugyanolyan „helyes”, mint a nemzetiszocialista ideológia. Tulajdonképpen ugyanazt látszanak mondani – a két véglet felől.

Mi a különbség a mitikus gondolkodás és a nemzetiszocialista világkép között? Bibó terminusával élve többek között az, hogy utóbbi hisztérikus.

„A hisztérikus világkép zárt és tökéletes: megmagyaráz mindent, és igazol mindent, s mindaz, amit állít, s mindaz, amit előír, tökéletesen megfelel egymásnak.” (Bibó, 17.o.)

Bibó már a versailles-i békeszerződés kapcsán felhívja a figyelmet, hogy nincs nagyobb hiba egy ilyen rendszerrel<sup>10</sup> szemben, mint a morális felelősséget egyoldalúan meghatározó, büntető (sors-)logika. „A hisztérikus lelkiállapottal nem tehetünk rosszabbat, mint hogy erkölcsi ítélkezésnek és degradálásnak vetjük alá. A hisztérikus lélek amúgy is önmagából nyer kielégülést, önmagába zárt világban él, amelynek nevében mindig képes magát igazolni, az erkölcsi elítélés tehát csak arra indítja, hogy a maga hisztérikus világképét még zártabbá tegye.” (Bibó, 56. o.)

---

10 Bibó értelmezésében a weimari köztársaságot megelőző wilhelminus német birodalom és hatalomkultusz (legalábbis társadalomlélektani és politikai értelemben) organikus előzménye a nemzetiszocialista eszmék csapdájának. De a gondolatmenetet tágabb összefüggésbe helyezve azt mondhatjuk, hogy ez a hisztéria korlátozottabb és látensebb formában egészen mindennapos Közép- és Kelet-Európában.

Mi szegül ezzel a totális valósággal, az Anankéval, a halál egyetemességével szembe?<sup>11</sup> Egyfelől az értelem világos (morális) szava, másfelől, a legvégső esetben, a halhatatlanság reménye. De utóbbi csak addig, amíg remény, és nem igény. És „csak a reménytelenért”, csak a már meghaltakért adatott nekünk ez a remény, sosem magunkért, még élőkért. Ez lehet a „koncentrációs táborok boldogsága”, ahogy Köves Gyuri fogalmaz.<sup>12</sup>

De a „halálból életbe” visszatérő Köves Gyuri számára a „rendes”, „polgári” világ egyetemes bornírtsága ellen megmarad az értelem, a világos emlékezés szavának a lehetősége. A mű cezúrája, amelyen minden megfordul, az a pont, ahol az elbeszélő-emlékező kimondva ráébred erre a lehetőségre, adottságra. Ez pedig a már idézett monológ sors és szabadság viszonyáról, amely a két szférát magától értetődő, de mintegy a beszélt magát is meglepő pontossággal különíti el egymástól. Azonban itt a kimondás szituációjának is mélyebb formai funkciója van: a kimondással egyidejű a ki-nem-mondás, a kimondhatatlanság megállapítása is: hiszen a hallgatóság, az öreg Steiner és Fleischmann bácsi (akik, mint tudjuk, ott „vannak mindenütt”) nem érti, és a saját világából nem is értheti ezt az elkülönítést.

Köves Gyuri lépés-metaforája, szemben Steiner bácsiék szavajárásával: „jött ez, jött az, jött amaz”, a két szféra időszemléletének összeegyeztethetetlenségét is megmutatja.

---

11 Bibó így folytatja a fentebbi gondolatmenetet: „A hisztérikus világképet semmiféle erkölcsi ítélkezéssel nem lehet áttörni, csak egyetlenegy valamivel, a legdurvább és legegyszerűbb tények erejével, pontosan úgy, ahogyan hisztérikusan sikoltozó nőket nem lehet fejcsóválással, erkölcsi helytelenítéssel vagy büntetéssel megfékezni, de igenis lehet egy vödör hideg vízzel.” (56.) Majd nem sokkal később: „Versailles volt az, mely a németekbe belegyökerezettette azt a hitet – és ez a hit általános a nem hitlerista németekben is –, hogy a nemzetközi életben az erkölcsi ítélkezés lehetőségéhez nem kell más, mint egy győztes háború...” (57.)

12 Amelyről csak a „túlélő”, nem a még-nem-, hanem a már-nem-halott, az emlékezés követ görgető adhat számot. A *Sorstalanság* a tömegsírokra helyezett kavics. Az emlékezés parancsa, ahogyan a könyv címe, a történelem előtt és a történet gerincén áll: a kő szimbóluma ezt világosan mutatja.

„A két öreg meg ezalatt elmondta: >>bizony, itthon sem volt könnyű<<. Elbeszélésükből egészében valami *kusza, zavaros és követhetetlen* esemény benyomását, ködös körvonalait nyertem, amit lényegében *nem nagyon láthattam, érthettem*. Inkább csak egy szó gyakori, már-már fárasztóan sűrű ismétlődését vettem a mondókájukban észre, mellyel minden újabb fordulót, változást, mozzanatot jelöltek: így például >>jött<< a csillagos ház, >>jött<< október tizenötödike, >>jöttek<< a nyilasok, >>jött<< a gettó, >>jött<< a Duna-part, >>jött<< a felszabadulás. No meg a szokott hibát: mintha ez az egész elmosódó, valósággal *elképzелhetetlennek* tetsző és részleteiben – ahogy néztem – immár önégik maguknak is teljességgel *visszaállíthatatlan* esemény nem is a percek, órák, napok, hetek és hónapok rendes medrében, hanem úgyszólván mind *egyszerre*, *valahogy egyetlen kavargásban*, szédületben, mondjuk egy amolyan furcsa, váratlanul duhajra fordult délutáni összejövetelen esett volna például meg, mikor a sok résztvevő – hogy, hogy nem – hirtelenjében mind *eszét veszti*, és végül már azt se tudja tán, mit is csinál.” (324-5)

A karneváli kép megint csak a mitikus gondolkodásra utal, amely a sors rendjének csak alkalmankénti felfüggesztését ismeri az ünnepben és az áldozatban. A sorsából kitekinteni képtelen ember időszemléletét jellemzik azok a mozzanatok, melyek az események sorát kibogozhatatlan komplikációként, csak az ezoterikus beavatottak (az események aktuális lezárásától függően: a jósök, bölcsek, jóvendőmondók; a költők, a zseniális politikai vezetők, a historizmus történetírói) számára értelmezhetőként való bemutatását szolgálják. Valamint azt is bemutatja az idegenkedő viszony, ahogyan Köves Gyuri Steiner bácsiék beszámolóját fogadja, ahogyan egyáltalán a múlt mint olyan létrejön a sors rendjében; még pontosabban azt, ahogyan ez a rend uralja a múltat, és elállja az utat a megértés előtt.

És nem pusztán a megértés, hanem a megváltás előtt is. Ez a sorsképzet által uralt idő-, történelem- és életszemlélet ciklikus és teleologikus; télosza felsőbb erők által meghatározott. A télosz, a végzet feltartóztathatatlanul jön és jön egyre közelebb a tehetetlenül és/vagy felelőtlenül, sorsában döntésre képtelenül tengődő emberhez.

Walter Benjamin *Sors és jellem* című, szintén 1921-es, a sorsfogalom megképzése szempontjából irányadó írásában a következőképpen foglalja össze a sors időbeli összefüggéseit és ennek az összefüggésnek az élő emberhez való viszonyát:

A sors tehát abban mutatkozik meg, ha egy életet úgy tekintünk, mint elítélte-  
tést; alapjában olyan élet ez, amelyet előbb ítélték el, s csak aztán lett vétkes.  
Goethe e két fázist így foglalja össze: >>Bűnös a szegény töletek lesz<<. A jog  
nem büntetésre ítél, hanem bűnre. A sors az élők bűn-összefüggése. Ez az ösz-  
szefüggés megfelel az élő ember természetes állapotának, ennek az egyelőre  
még maradéktalanul fel nem oldott látszatnak. Az ember eltávolodik annyira  
e látszattól, hogy soha nem merülhet teljesen bele, [de] önmaga legjava része  
uralma alatt láthatatlan marad. Alapjában tehát nem az ember az, akinek sor-  
sa van, a sors szubjektuma meghatározhatatlan. A bíró ott pillant meg sorsot,  
ahol akar; minden büntetés keretében kénytelen – vaktában! – sorsot diktálni  
ő is. Ez sosem az embert találja, de a pusztá életet benne igen, mely a látszat-  
nál fogva részese a természeti bűnnek s a szerencsétlenségnek. Sorsszerűen  
kerithető el az eleven élet így kártyának és planétáknak egyképp, és a bölcs  
asszony igen egyszerű technikával dolgozik: az életet csaknem-kiszámítható,  
csaknem biztos dolgokkal (a bizonyosság által szemérmetlenül teherbe ejtett  
dolgokkal) állítja bűn-összefüggésbe. Így tud meg jelek képében valamit az  
emberben levő természetes életről, amelyet aztán a megnevezett fő helyébe  
helyezne; míg másfelől az ember, aki hozzá fordul, bűnbe esett élete miatt szá-  
mot ad magában. A bűn-összefüggés egészen természetellenesen időbeli, jelle-  
ge és mértéke merőben különbözik a megváltás vagy a zene vagy az igazság  
idejétől. A sors-idő sajátos jellegének rögzítéséhez kötődik e dolgok teljes átvi-  
lágítódása. A kártyavető és a tenyérjós persze azt tanítja, hogy ezt az időt bár-  
mikor egy másikkal egyidejűvé (nem jelenbelivé) lehet tenni. Önállóan idő  
ez, amely parazita-mód utalódik egy magasabb rendű, kevésbé természetsze-  
rű életre. Nincs jelene, mert sors-szerű pillanatok csak a rossz regényekben  
vannak, és a múltnak s jövőnek is csak sajátos változatait ismeri.<sup>13</sup>

Ennek a kilátástalan szemléletnek az alternatívája az eszkatologikus (a  
halálból, a halottak emlékezetéből kiinduló), messianisztikus (a halotta-  
kért táplált remény jegyében az élőkért cselekvő) idő-, történelem- és élet-  
szemlélet. Az e jegyben cselekvő és élő ember nem mond le a felelősség-  
ről, nem várja ki, hogy „jöjjön” az utólag elkerülhetetlennek gondolt vagy

13 Walter Benjamin: „Sors és jellem”. Ford. Tandori Dezső. In Walter Benjamin: i.m. 57-67.  
(63-4). A *Sorstalanság* azonban nem rossz regény, szerencsére.

előre kikerülhetetlennek jósolt esemény, vagy, jobban mondva, utólag és előre nem keres menekvést és kibúvót a maga számára abban a magyarázatban, hogy „de hát így történt, mit tehettem volna?“, hanem elébe megy a történésnek, a történelemnek, és a tévedés kockázatát felelősséggel vállalva lép, dönt. Vagy, jobban mondva, utólag és előre is ekként tekint az eseményekre: nem csak úgy jöttek, hanem beléjük mentünk, mind, egyenként ki-ki lépett egyet. Aztán megint. Ha pusztán úgy tekintünk a történelemre, a történetre, hogy az „jött“, akkor sohasem szabadulunk a kilátástalan történelmi helyzetek körforgásából. Még ha minden felfejthető jel, amely körbevesz bennünket, a sors-Ananké uralmára utal (mint Köves Gyuri esetében), akkor is érdemes, sőt elengedhetetlen észben tartanunk, hogy ez az uralom látszólagos és felületi, ez az uralom olyan szférát próbál bitorolni, mely soha nem lehet (strukturális okokból) az ő felségterülete. Érdemes, sőt elengedhetetlen ezt észben tartanunk, amennyiben meg akarunk őrizni vagy alkotni abból valamilyen értéket még, amit az ember fogalma jelölhet. Még ha a lépés doktor Mengele felé visz közelebb, akkor is mi lépünk, egyenként, senki sem léphet helyettünk.

Köves Gyuri válasza az öreg Steinernek és Fleischmann bácsinak: „de hát nem egész úgy volt csak, hogy >>jött<<: mi is mentünk. Csak most látszik minden késznek, befejezettnek, megmászhatatlannak, véglegesnek, ily roppant gyorsnak és ily rettentő homályosnak, úgy, hogy >>jött<<: most, így utólag csupán, ha hátrafelé, a visszajáról nézzük. No meg persze, *ha előre tudjuk a sorsot*. [...] Csakhogy, akár hátra, akár előre nézünk, mindkettő hibás szemlélet – vélekedtem. Elvégre is húsz perc olykor, és önmagában véve is, meglehetősen nagy idő. Minden perc elkezdődött, tartott, majd befejeződött, mielőtt a következő kezdődött volna ismét. Mármost – mondtam – vegyük csak fontolóra: mindegyik ilyen perc hozhatott volna tulajdonképp valami újat. Valójában nem hozott, *természetesen* – de hát azért el kell ismerni: hozhatott volna, végeredményben mindenikben történhetett volna valami más is, mint ami történetesen történt, Auschwitzban éppúgy, akárcsak, tegyük föl, itthon, mikor apámat búcsúztattuk.” (kiem. tőlem, 327-8)



Természetesen. Az ehelyütt elhangzó „természetesen” már túlmutat a regény iróniáján: a legmélyebb, legfeketébb és egyben legszeretetteljesebb zsidó humor munkál itt.

\*\*\*

A sorsfogalom kritikájának főbb irányait megadtuk. A jelenlegi formában a dolgozat csak a legfőbb pontokra szorítkozott, néhol azokra is vázlatosan vagy utalásszerűen. Ahhoz azonban, hogy a sorsfogalom kritikáját, és ezzel együtt a modern büntetés-végrehajtásban uralkodó mitikus képzetek kritikáját mélyebben megalapozzuk, mindenekelőtt a bűn fogalmának a kritikáját kell elvégeznünk.

## KÖZELÍTÉSEK FRANZ KAFKA POÉTIKÁJÁHOZ

A sokak által olvasott, a XX-XXI. századi világirodalmi kánon nagy részére számottevő hatást gyakorló, az irodalmi recepció sokágú érdeklődését kivívó Franz Kafka munkássága mindmáig kérdéseket vet fel az értelmezés során. A nagyszámú és eltérő alapállású értelmezések miatt nehéz dolga van annak az értelmezőnek, aki manapság egy vagy több tanulmány tárgyaként a szerzőt választja. Az általam leírtak éppen ezért egy szűk nyelvi területre korlátozzák a szövegek által implikált jelentések halmazát – a huszadik századi regény fogalmának fejlődésében hagyományteremtőként regisztrált szövegek, *A per*, *A kastély* stb. nemcsak terjedelmi okok miatt, hanem bizonyos ismeretelméleti szempontoknak köszönhetően a tanulmányban csak illusztratív alkalmi párhuzamokat példázó szöveghelyekként szerepelnek. A kafkai regény vonatkozásai helyett a tanulmány érdeklődésének fókuszába bizonyos nyelvi-ismeretelméleti modellek kerülnek; alapállása szerint egy, a szerző prózai munkásságában koherenciát teremtő szellemiség jegyében jár el az írás folyamatába ágyazott interpretáció során. A szubjektumképződéssel, ödipális összefüggésekkel, Kafka nő-képével, biográfiával, vagy éppen a szerző aktuális világával, a Monarchia szervezeti felépítésének és Kafka fikcionális hivatalának referenciáival és még sok más – alapvetően motivikus eredetű - recepció-területtel a gondolatmenet nem, vagy csak esetenként érintkezik.

De vajon a kutatás számára leválaszthatóak-e Franz Kafka művészetéről bizonyos nyelvi struktúrák, anélkül, hogy autonómiájukat elveszítenék? Bizonyára nem, hiszen a recepció érdeklődésének legeltérőbb területei bizonyos – úgy látszik szükségszerűen – kijelölődő kapcsolódási pontokban találkoznak. Ennek eredményeképpen a szövegek kapcsán elkerülhetetlen tisztán strukturális vizsgálatot folytatni, adódik ez a nagyszámú tárgyi-motivikus implikációk miatt, valamint ezt látszanak igazolni a szerző egyértelmű irodalmi utalásai is.

Ezek feltérképezése egyrészt már megtörtént, másrészt a fennmaradók összegyűjtésére nem, vagy nehezen állítható fel újabb szempontrendszer. A kódok, jelentésbeli kiindulópontok kapcsán, Deleuze és Guattari Kafka-könyvük bevezető fejezetében<sup>1</sup> egy vizuális orientáció jegyében bizonyos visszatérő, ismétlődő testhelyzetek vizsgálatával foglalkoznak. A gyűjtésnek e válfaját, a test-kép hipotézisét a szerzőpáros végül módszertani hibaként könyveli el, hiszen nehéznek bizonyul a választás, hogy melyik pozitúra dekódolandó az olvasás során, és melyik poétikán kívüli jelenség. A szelekció problémájának kérdése a következő: a testhelyzetek kapcsán nem különíthetők el más, azokkal egyeztetendő aspektusok, azaz magában az elbeszélés menetében nem hoznak – a társ-szerzők szóhasználatával élve – újat a pozitúraváltások. Gondolatmenetem szempontjából jobbra módszertani műveletei miatt fontos<sup>2</sup> Deleuze-Guattari-négykezes elkülöníti továbbá az értelmezésből a téma szintjén tömegesen felismerhető binaritást, mert „nemigen látunk különbséget [Kafkánál] ezen dolgok között (ki tudná megmondani, mi a különbség egy differenciált, strukturális oppozíció és egy imaginárius archetípus között? – lévén az utóbbi sajátossága éppen az, hogy különbözik).”<sup>3</sup>

A lehetséges interpretációk meglehetősen divergens összképének szemléltetése után, rátérve a bevezetés ténamegjelöléseinek vonalára egy rövid, a tanulmányomban előforduló megállapításokkal rokonítható illusztrációnál időznék.

Walter Benjamin *Patyomkin*<sup>4</sup> címet viselő esszéjének elején egy Puskin-anekdotát mesél el.<sup>5</sup> A történet szerint bizonyos Suvalkin nevű kishivatalnok saját hatáskörét túlbecsülve jár el egy ügyben; célja, hogy

1 Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka – A kisebbségi irodalomért*. I. fejezet. Ford: Karácsonyi Judit. Quadmon Kiadó. Budapest. 2009. (a továbbiakban: Deleuze-Guattari: *Kafka*. stb.)

2 A szerzőpáros könyvének témájától tanulmányom célkitűzései eltérnek. A szóban forgó könyv pszichológiai, illetve kulturális megfigyeléseitől függetlenül bizonyos szempontokat integrálok a későbbiekben.

3 Uo: 15.

4 Walter Benjamin: *Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára*. Ford: Tandori Dezső. In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Vál, jegyz: Radnóti Sándor. Magyar Helikon. Budapest, 1980. 783-791.

5 Az anekdota eredetijére az utóbbi jegyzet hívja fel a figyelmet: Walter Benjamin: *Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. Nachweise*. In: Benjamin über Kafka. Hsg. von Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1981. 53.

Patyomkin kancellár aláírásait megszerezze bizonyos folyó ügyek lezárásának érdekében, egyben felmutatva az érdekelt feleknek saját rátermettségének bizonyítékát, fitogtatva egyben saját hivatali kompetenciáját. Bukásának oka, hogy a kancellár a hivatalnok nevével ír alá minden okmányt. A továbbiakban kifejtett tartalmak a Kafka-regények *A per*, *A kastély* világképehez kötődnek: a karkai megfelelések az „áporodott szagú, elnyűtt szobák”, a különböző állatok képei, az Atlasz-motívum szintjére mitologizált tisztviselők, a szubjektumképződés Suvalkin esetére emlékeztető peresek alakjai - ezek mind a benjamini interpretáció kellékei, az értekezésben felmutatott attribúciós eljárás darabjai.

Érdekesnek tekinthető - eltávolodva a benjamini szöveg egyéb összefüggéseitől -, hogy a karkai világ rövid szintézisének megalkotása előtt az évfordulós indíttatású szöveg már a kezdetekben narratív kitérőt tesz.<sup>6</sup> Példázatról emellett több ponton kénytelennek látszik magán a példázat nyelvén beszélni - így illeszkedik Benjamin *Sancho Panza*-interpretációjába a falusi haszid történet is, éppen úgy, mint a Fal építéseinak összefüggéseit taglaló esszébe a menyasszonyváró liturgia és annak magyarázata. A parabolák tehát nem csak esetenként, illusztráció gyanánt, hanem tendenciózusan részei Benjamin Kafka-olvasatának. Mintha egy olyan metódus szerint járna el, mely kimondja, hogy a történet-értelmezés (bizonyos okok miatt) sohasem mentesülhet a repetíciótól, az újramondástól, az adott példázat parafrázisától.

Az általam az alábbiakban vezetett gondolatmenet az előbbi - egyébként szükségszerűnek látszó - egymásra utaltságot nemcsak a Benjamin által preferált metódusra, hanem magára a karkai poétikára is vonatkoztatja.

A jelentésrétegek elkülönülése azonban szövegenként eltérő módon történhet, így a tanulmány tárgyaként választott rövidprózai szövegek az életmű műfajilag eltérő részeivel egészülnek ki a tárgyalás során. Ilyenek a *Naplók (Tagebücher)* irodalmi feljegyzései. A töredékeket, aforiz-

---

6 A példáról mint hermeneutikai mozzanatról *A Kínai Fal építése* című novella kapcsán is értekezik; ám ezen a ponton Kafkát máshogy, kevésbé tárgyi, illetve motivikus tulajdonságok alapján ismerteti - a Fal építésének története kapcsán a példázat világába tereli az esszé témáját. Walter Benjamin: *Franz Kafka: A Kínai Fal építése*. In: Uő: *A szírének hallgatása*. Osiris Kiadó. Budapest, 2001. 140-146.

mákat egybegyűjtő nyolc októvfűzet, a *Naplók*, a regények és a rövidprózai szövegek jóllehet nem egységes szöveglétrehozói szellemiségről tanúskodnak, megfigyelhető bennük egy bizonyos „elméleti orientáció”, nyelvszemlélet, mely koherenciát teremt közöttük műfaji különállásuk ellenére. Ennek a beállítódásnak köszönhető, hogy a tanulmány a szoros, szövegközeli szöveg-interpretáció metódusait nem vallja magáénak, és az előbbi szempontok alapján rövid szintézis-kísérletként fogható fel.

A dolgozat további célkitűzése, hogy körvonalazza, a parabolának Franz Kafka esetében milyen meghatározási lehetőségei vannak. Az első rész az elbeszélő szerepét, bizonyos narratív dinamizmusokat vizsgál.

## I.

„Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen, als begangen zu werden.”  
(Franz Kafka: *Aphorismen*)<sup>7</sup>

„Az igaz út egy kötélén vezet, melyet nem a magasba, hanem közvetlenül a föld színe fölé feszítettek ki. Mintha arra szolgálna inkább, hogy elbotoljunk benne, nem hogy járjunk.”  
(Franz Kafka: *A nyolc októvfűzet*)<sup>8</sup>

Az első, *Szemlélődés (Betrachtung)* címet viselő kötet esetében nem, vagy csak egyes rövid darabok esetében beszélhetünk eseményidőről, elbeszélésről. A kötet lehetséges értelmezései között ott szerepel a költői próza relevanciája, ám nem egy lehetséges műnemi átfedés értelmében. Tandori Dezső a következőképpen fogalmaz az általa fordított kötet poétikájával kapcsolatban: „költőinek nem „költői prózaként” neveztük Kafkának ezt

---

<sup>7</sup> Az *Októvfűzetek*et eredeti nyelven dolgozatomban a következő, hagyatékot gondozó oldalról idézem: The Kafka Project. By Mauro Nervi. <http://www.kafka.org/index.php?id=120,110,0,0,1,0> 2010-09-10. 20:00

<sup>8</sup> Franz Kafka: *A nyolc októvfűzet. (A harmadik októvfűzet)* Ford: Tandori Dezső. Online forrás. <http://mek.niif.hu/00400/00418/00418.htm> 2010-09-10. 20:25

a világát, hanem tömörsége miatt.”<sup>9</sup> A tömörség *A séta hirtelen* (*Der plötzliche Spaziergang*), *A kirándulás a hegyekbe* (*Der Ausflug ins Gebirge*) és *Az utcai ablak* (*Das Gassenfenster*) című szövegek esetében voltaképpen a címek kapcsán elbeszélhető tartalmak sűrítései. A repetitív, mellérendelő, a cselekvési formákat, eseménybeli lehetőségeket egyenrangúsító, rövid darabok nem rendelkeznek a narratívák temporális tulajdonságaival. Az eldöntetlen (vagy éppen eldönthetetlen) kimenetelű események egy, az eseményektől folyamatosan távolságot tartó elbeszélői-szereplői pozíciót hoznak létre. A szemlélődés (vagy ahogyan Tandori Dezső írja: *szemlélet*) jegyében önmagukat újraíró darabok egy univerzális beszélőről tanúskodnak. Az univerzalitást itt a fordító véleményével megegyezően nem a költészet nyelvi régiójának sajátóságaként, hanem a beszélő általánosságig eltávolított helyzeteként lehet érteni. A *Szemlélődés* (*Betrachtung*) című kötet egyik német értelmezője, Stefan Willer a *Séta, hirtelen* (*Der plötzliche Spaziergang*) című szöveg szereplőjére a „Figur des Allgemeinen” kifejezést vonatkoztatja.<sup>10</sup> Az általános alany mint nyelvtani kategória mellett, hogy megszokott cselekvési formák ágenseit jelöli, pragmatikailag magában hordozza a beszélő saját személyére tett utalást is, így a rövid szövegben felsorolt cselekvési lehetőségek közül valójában az elbeszélőnek kell választania. Választás azonban nem történik, csupán a *szemlélődés mint beszédhelyzet* kínálja fel neki a lehetőségeket. Willer a szöveg világát kiterjeszteni látszik a kötet egészének jelentéskörére – az általános alany (*man*) egyaránt tekinthető szemlélődőnek, vagy ahogy a szerző írja, megfigyelőnek („Beobachter”) és megfigyeltnek („Beobachtete”).<sup>11</sup> A „man” általános alak, a „Niemand” és variációja a „Lauter niemand” („épp-hogy-senki” – ford.: Tandori Dezső), ezek a „betűtestű” alakok visszavezetik magukat a beazonosítható, kulturális jelentésekkel körbe vett beszélő alakoktól egy, magát csak nyelvi értelemben pozicionáló elbeszélőig.

9 Tandori Dezső: „Az emberi egyetértés felé”. *Franz Kafka rövidprózai írásairól*. In: Uő: *A zsaru sarokvasa*. Gondolat, Budapest, 1981. 257.

10 Stefan Willer: *Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes*. In: *Kafkas Betrachtung Lektüren. Historisch-Kritische Arbeiten zur Deutschen Literatur*. Band 34. Hrsg.: Hans Jürgen Scheuer – Justus von Hartlieb – Christian Salmen. Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaft. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, 2003. 38.

11 Uo.

A későbbi rövidprózában ez a fajta motivikusan üres szövegvilág töltődik fel a narratívák tulajdonságaival. Ám felvetődik a kérdés, láthatunk-e a szereplők mozgásterében, attribútumaiban olyan változást, amely eltávolítja a későbbi szövegeket az első kötet „szemlélet”-étől.

Az anekdotikusság Kafkánál esztétikai többleteit tekintve a parabolák legterméketlenebb vonatkozása, jóllehet a szövegek által felkínált tárgyi-motivikus háló engedné más beállítódású értekezés esetén az ilyen típusú fejtegetést. Ami az elbeszélés kapcsán, azaz az értelmezés literális szintjén megmutatkozik, az általában egy eset ismertetése - ilyen Sancho Panza esetének rövid feldolgozása, de ide sorolhatóak a bonyolultabb narratív mintázatba illesztett Kínai Fallal kapcsolatos történetek is. Az esetrajz a német irodalomban többek között a szerző által kedvelt kalendáriumtörténetekre jellemző, amelyek narratív örökségét fel lehet ismerni a történetekben. A német nyelvű anekdotagyűjtő, a Walter Benjamin által a próza aranyművésének<sup>12</sup> nevezett Johann Peter Hebel *Kincsesládikója*, „rajnai házibarát”-ja a történetmondás szempontjából sok esetben összevethető lehetne Kafka prózai munkásságával. Gondolhatunk itt a Kafka által is kedvelt *Nem remélt viszontlátás* (*Unverhofftes Wiedersehen*) című szövegre, amelyben bizonyos tapasztalati fordulata, problémája (a vőlegény épségben maradt holtestének évtizedek múlva történő megtalálása), egy, Kafka prózáját vizsgáló szöveg bizonyos narratológiai meglátásait is ilusztrálhatná.

A már korábban említett Deleuze-Guattari-könyv a heterogén és homogén elbeszélési formákra osztja fel az elbeszéléseket. Az események, történetek fabuláris rétege ezeken a súlypontokon történő átbillenéseket jelenti. Deleuze és Guattari - általam narratológiai célra használt észrevételében - a homogeneitás-heterogeneitás dichotómiáját a történetmondás szervességének kérdésében használja<sup>13</sup> - homogenizál az az elbeszélő, aki semmilyen fordulattal nem él a szöveg eseményszintjén, ahogy a szerzőpáros írja, semmilyen „újat” nem mutat fel a történetmondás során. Ezzel szemben heterogén természetű az az elbeszélés, amelyik egy ponton

---

12 Walter Benjamin: *Johann Peter Hebel*. In: *Uő: Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. von Gerhard Seibel. Verlag Philip Reclam jun. Leipzig, 1970. 92.

13 A heterogeneitás a szöveg politikájával kerül összefüggésbe, azaz a kafei gépezet működésének, működtetésének módjai kapcsán. Deleuze-Guattari: *Kafka*. I. Fejezet.

megváltoztatja az addigi szöveg ismereti halmazát. Jóllehet ez a különbségtétel első látásra (az értekező szöveg egyéb kontextusaitól függetlenül) magában az ismeretben, az információban véli felismerhetőnek az elbeszélés szellemét, figyelembe vételével Kafka prózájában mégis következetes analógiákra lehet figyelni. Heterogén formai sajátosságnak tekinthető (és talán ez az, ami jelenleg fontos lehet, és némileg indokolja a felszíni-narratív aspektus kisebb terjedelmű tárgyalását) ami a (deleuze-i szóhasználat) szimbolikus<sup>14</sup> rendszer változásait eredményezi.

## II.

A dolgozatban választott mottó-történet eredetijében<sup>15</sup> két szereplő tesz próbát a kötélpályán történő áthaladásra. Mikor az egyik átjutott, a másik kérdésére, ami arra vonatkozott, miként járhatott sikerrel, válaszként egy egyensúlyozás banális folyamatát beszéli el. „Mondd, hogy sikerült megtenned ezt a veszedelmes utat a kötélen? A barátja így felel: Amint éreztem, hogy már dőlök az egyik oldalra, gyorsan a másik oldalra hajoltam. Az a fő, hogy egy pillanatra se felejtse el az ember, hogy kötélen jár, ha az életéről van szó.”<sup>16</sup>

Arra a kérdésre, hogy Kafka saját parafrázisában beszélőjét melyik fél pozíciójával azonosítja, nehéz megfelelő választ adni, emellett a karkai beszélő univerzalizása miatt egyaránt beszélhetünk a kötélpályát megjárt, illetve a próbatétel előtt álló személy pozíciójáról. A tematikus viszonyoknál lényegesebbnek látszik az az egyszerű irodalmi összefüggés, melynek értelmében a karkai parafrázist időben az olvasás és az eredeti történet közé helyezzük. A parafrázis műfajának eképpen hangsúlyozódik az értelmezői oldala, relatív viszonyt teremtve az *Oktávfüzetek* olvasója és az eredeti történet között. Azonban az evidensnek tűnő dialogicitás mellett, mely a mindenkori irodalom sajátja, a viszonyteremtő aforizma olvasása a karkai rövidpróza értelmezésében is kulcsfontosságú lehet, amenny-

14 A szimbólum mint trópus relevanciája vitatható Kafka kapcsán, éppen ezért itt a figurálás szinonim alakjaként használom.

15 Az eredeti szövegre a következő magyar kiadás fordítói jegyzete hívja fel a figyelmet: Franz Kafka: *Az én cellám – Az én váram*. Jegyzetek. Halasi Zoltán. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1989. 89.

16 Uo.



nyiben a közvetítést, mint poétikai szempontot értelmezzük. Az *Oktávfüzetek*ből származó szöveg, mely a kötélben való végighaladást, mint lehetséges cselekvést tematizálja, a recepció szerint egy, a szerző által a prágai *Jüdische Zeitung*ban olvasott haszid történet parafrázisának felel meg. A téma – azaz a szöveg literális szintje – az egyensúlyozás mentén van kijelölve, végig a kötél vonalán, s ez a cselekvésforma ontológiailag egyetlen értelmezői perspektívája a szövegnek. A kötél a szövegrészletben a végtelenben van kifeszítve, hiszen megkerülés, mint alternatíva, nincsen felkínálva számunkra. A parafrázis, mint elmozdító mozzanat, a Kafka által felkínált cselekvésben érhető tetten, hiszen az eredeti történetben a bukás negatív távlatra csak lehetőségként szerepel.<sup>17</sup> Kafka aforisztikus gyűjteményében az elbotlás, nem a bukás vallásos értelemben vett jelentése, hanem – a kiinduló, azaz talmudi szöveg jelöletlensége miatt – egy ontológiai értelmezése a szöveg lehetséges világának. Ennek alapján talán mellékes, milyen lehetséges tanulságokkal szolgálhat az eredeti, hiszen a Kafka-változat maga az újramondás, a tartalmi alteritás a talmudi szöveghely értelmezését jelenti. Walter Benjamin Kafka-interpretációjában<sup>18</sup> jelenik meg a gondolat, mely szerint a példázat fogalma (részben) az olvasás, az újramondás aktusában mutatkozik meg.<sup>19</sup>

A parafrázis, mint (kvázi-)informáló közeg kapcsán felmerül a közvetítés kérdése, és annak a Kafka-poétikára való vonatkozathatósága.

A közvetítés/medialitás a Kafka-próza esetében nem a médiumokat összekötő beszédmód konvencionális összefüggésében, hanem maguknak a szövegekben újraíró modellek megnyilatkozásaként értendő. Egy Theo Elm-passzus, mely a szöveget egy az olvasói intenció kompetenciáját tételezi, illetve Gözl szemantikai elemzése<sup>20</sup> Gracchus története kapcsán, egy, a parabola kommunikatív aspektusát feltételezik. Azonban

---

17 Franz Kafka: *Az én cellám – az én váram*. Jegyzetek. 89.

18 Walter Benjamin: *Franz Kafka: A Kínai Fal építése*.

19 A parabola ezen a ponton értelmezési eltérést mutat az allegóriával, mint narratív trópus szemből; az allegória a különbségtétel értelmében egyszeri vagy egyoldalú értelmezést von maga után, míg a parabola egy (irodalmi vagy éppen teológiai tradíció értelmében) folyamatos interpretációra szorul.

20 Sabina I. Gözl: *Kafka und die Parabel/das Parabolische. Parabolische Forschung*. In: *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. von Betina von Jagow und Oliver Jahraus. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 2008. 244.

a metarefektív szegmens a Kafka-irodalomban sosem a kiszólás anagrammatikus aktusában nyilvánul meg, hanem magukban a szövegek jelentésrétegeiben él.

Ennek első szintje a *téma*. A recepció egyik kedvelt szűrője a kafkai szubjektum, illetve az erre épülő, sokszor biografikus elhajlásokat kedvelő modern identitás kérdése, a szereplők szintjén mutat bizonyos modellező koherenciát. A folyamat, mely a *Der Prozeß* regénycím másik értelme, a megközelítés szerint magukban a szereplőkben megy végbe. A szereplők nemcsak életkörülményeik kapcsán szenvednek el bizonyos folyamatokat, hanem magában a tudásban, illetve a nem-tudásban mutatnak változásokat. Josef K. emblematikussá vált mondata, mely úgy szól, hogy „egy éves peremből semmit nem tanultam”, megegyezik Gracchus túlvilági feledékenységéről panaszkodó megnyilatkozásaival és a Fal építéséről értekező elbeszélő kudarcával is. Ennek alapján a szereplő, (több esetben elbeszélő) egy szemléltető közeg; a szövegben tematizált világ ismereteinek, törvényének stb. szűrője, ennek eredményeképpen pedig közvetítője, médiuma. Ebből kifolyólag a *téma* egy *nyelvi státuszba* helyezi a megszólalókat. A megszólalás, mint – úgy látszik Kafkánál – cselekvésszerű alapélmény, azaz performatív aktus, a poétikus rendszerben (vagy éppen: mintázatban) deiktikus értelmezői szemléletet indukálhat, mondhatjuk úgy is: a kafkai beszélő nyelvi státusza, pozíciója az, amit a deleuze-i értelemben bejáratnak nevezhetünk. A beszélő nyelvi-ismereti állapota ugyanis az, ami közelebb engedhet, vagy éppen eltávolíthat minket.

A közvetítés, mint szerep előképeként az *Oktávfüzetek* Mózes alakjának példájával élek. A tetszhalottság, és itt Kafka-szövegek motivikus mezőösszefüggéseit újra eltávolítandó negativitás sztereotípiáitól, a hanyatlás, a halál, mint tudásbéli alapállás fogalmazódik meg. Az aforizmák, töredékek közé ágyazva a gracchusi szférikus félálom világát feldolgozó novellához hasonlítható a következő hosszabb passzus. A tetszhalál, mint az összehasonlítás egyik nyugvópontja, nélkülözhetetlen állapot a megszokott, vagy ahogyan a szerző írja, „nem-különös” élet értékelésében.

Mózesnek például igen „különös” élményben lehetett része a Sinai hegyen, ám ő nem adta át magát e különös állapotnak, mint mondjuk a tetszhalott, aki nem ad életjelt magáról, csak fekszik a koporsóban, hanem futva menekült le

a hegyről, persze értékes mondanivalót hozva magával, [...]. Persze mindkettőtől, a feltámadt tetszhalottól éppúgy, mint a visszatérő Mózesről sokat tanulhatunk, ám a döntő mozzanatot nem tudhatjuk meg tőlük, mert azt ők maguk sem tudták meg. Ha megtudták volna, nem térnek vissza többé. De hát mi nem is akarjuk megtudni ezt. Ellenőrizhető ez azon, hogy például alkalmanként feltámadhat bennünk a vágy, hogy átéljük a tetszhalál élményét, vagy Mózesét, ha a visszatérés útja biztosítva, ha „szabad elvonulást” kapunk, sőt megeshet, hogy egyenesen a halált kívánjuk magunknak, de soha még csak gondolatban sem szeretnénk a visszatérés lehetősége nélkül ott feküdni egy koporsóban, fenn időzni a Sinai hegyen...<sup>21</sup>

A viszonylag hosszabb passzus a *Tóra* ismert alakjának történetét transzformálja: a karkai összefüggés értelmében mind a tetszhalott, mind pedig a pátriárka a tudás és nem-tudás birtoklásának határvidékén jár. A kultikus szöveg értelmezésében azonban a visszatérés után csak átélésről számolhat be a hegyen járt próféta: „a döntő mozzanatot nem tudhatjuk meg tőlük, mert azt ők maguk sem tudták meg”, olvassuk. Tehát Mózes megnyilatkozásai, tettei a nép körében csak hiányos ismeretekről vagy éppen a tudás hiányáról tanúskodnak. Értékes mozzanat a történetben a transzcendens felejtés; a mítosz-parafrazis szerint a határátlépés egyben a szférához kapcsolódó tudás elvesztését is jelenti.

Hogy a karkai poétikára, mint koherenciát mutató mintázatra tekintünk, érdemes felfigyelni a következő összefüggésre. A karkai parabola egyikénél, a Gracchus-novellánál az értelmezés során (több aspektus esetében is) a mózesi küldetés és a tetszhalál analógiáját taglaló szöveg szellemében járhatunk el.

A *Gracchus, a vadász* (*Der Jäger Gracchus*) címet viselő szöveg *bejárat*a voltaképpen Gracchus megnyilatkozása. Ezen a ponton szolgál javaslattal a beszélő, ugyanis az olvasás során itt szembesülünk a kikötői élettel párhuzamos, gracchusi valósággal.

Hiszen tudtam én ezt, polgármester úr, de az első pillanatban mindent elfelejtettem, minden kavarog bennem, és jobb, ha kérdezek, mégha tudok is mindent. Valószínűleg ön is tudja, én vagyok Gracchus, a vadász.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Franz Kafka: Az én cellám. 73-74.

<sup>22</sup> Franz Kafka: *Gracchus, a vadász*. In: Uő: *Elbeszélések*. Ford: Tandori Dezső. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1973. 379-380. (A továbbiakban: E: stb.)

Ich wußte es ja, Herr Bürgermeister, aber im ersten Augenblick habe ich immer alles vergessen, alles geht mir in der Runde und es ist besser, ich frage, auch wenn ich alles weiß. Auch Sie wissen wahrscheinlich, daß ich der Jäger Gracchus bin.<sup>23</sup>

Arra a kérdésre, hogy ki a megnyilatkozó személy, tematikus szinten azt az egyszerű választ adhatjuk, hogy a félhalott vadász. A Gracchus név Pók Lajos etimológiai észrevétele<sup>24</sup> szerint a latin 'csóka' jelentésű [*graculus*] irodalmi transzformációja, aminek cseh megfelelője [*kavka*]. Amennyiben a nyomolvasásnak ezt a formáját figyelembe vesszük, a szerző saját nevére tett utalást itt most nem egy biografikus értelmezés jegyében, nem egy, az «író mint személyiség» összefüggéseinek kódoltságaként említem, hanem pusztán a saját szerepkörre tett utalásként, a szerzői, szöveg-létrehozói szerep reflexiójaként. Ennek alapján a Gracchus által mondottak, illetve a róla alkotott jelentések a szövegírás, történetmondás példázataként értelmezendők. Az idő végtelenében sodródó csónaknak, mint a téma főfonalának (amely akár egy hajó-toposz is lehetne) feltehetően nem a – Kafka által is meglátogatott – rivai kikötő az egyetlen állomása, így a polgármester sem tekinthető egyedüli beszélgetőtársnak. „Csónakomnak nincs kormányja, sodorja a szél, mely a halál legmélyebb régióiban fúj”,<sup>25</sup> („Mein Kahn ist ohne Steuer, er fährt mit dem Wind, der in den untersten Regionen des Todes bläst.”),<sup>26</sup> zárja az események sorát a beszélő, ami a történet újrakezdésének, rekurzivitásának lehetőségét veti fel.

A deleuze-i „új” mint a heterogeneitás kódja a fentebb tárgyalt novellában Gracchus, mint beszélő, a régi ismert anyag, melyet a szöveg addigi olvasása során kiépülő horizont befoghat, maguk a kikötői világ reális tárgyai. A szövegnek a megnyilatkozás által egy új, autonóm tapasztalati paradigmája lesz, a lét e köztes formájának felmutatásával. A közteség más Kafka-szövegek esetében is jellemző attribúciós eljárás, gondol-

---

23 Franz Kafka: *Erzählungen aus dem Nachlass. Der Jäger Gracchus*. Online forrás. <http://www.textlog.de/32054.html> 2010-09-22. 09:03.

24 Pók Lajos: *Kafka világa*. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1981. 205.

25 E: 382.

26 Franz Kafka: *Erzählungen aus dem Nachlass. Der Jäger Gracchus*. Online forrás. <http://www.textlog.de/32054.html> 2010-09-22. 09:12

junk *A per* (*Der Prozess*) verésjelenetében az animális szintre süllyedő hivatali küldöttekre, az átváltozó Gregor Samsára (*Die Verwandlung*), az *Álom* (*Ein Traum*) Josef K.-jának éber halálélményére vagy éppen a *Fegyencgyarmaton* (*In der Strafkolonie*) utazójának esetét taglaló szövegrészre, mely az 1917-es naplófeljegyzésekben is felbukkan.

[Az utazó] lefeküdt a gödör mellé. Így talált rá két úr, akiket a parancsnok küldött ki érte. [...] Kezét a szívére téve azt mondta: „Gyáva kutya legyek, ha tűröm ezt.” De aztán szó szerint véve a dolgot négykézláb kezdett fel-alá szaladgálni.<sup>27</sup>

[Der Reisende] legte sich neben die Grube. So fanden ihn zwei Herren, die der Kommandant ausgeschickt hatte, ihn zu holen. [...] Die Hand auf dem Herzen, sagte er: "Ich will ein Hundsfoot sein, wenn ich das zulasse." Aber dann nahm er das wörtlich, und begann auf allen Vieren umherzulaufen.<sup>28</sup>

Az idézett rész, ahogyan a fordító jegyzetéből kiderül, átdolgozási szándékra utal, ugyanis az utazó esetét a kötetbe sorolt novella nem tartalmazza. Érdekes azonban, hogy az el nem készült verzióban nemcsak az elítélt, majd a tiszttá válik az alávetettség helyzetébe, hanem az utazót a teljes szemlélődés mellett (egy irracionális gesztus erejéig) utoléri a telep szubjektumformáló hatásmechanizmusa. A köztességet az elkészült novellában a tiszttá szavai példázzák; a törvény rajzolatának titka a tiszttá éppúgy, mint a fegyenctelep többi lakóját – hasonlóan Josef K.-hoz – egy, a törvény megértését megelőző állapotban tartja. A megértés példázata kapcsán, és itt a vadász történetének fikcionalitásához igazítva a továbbiakat, a démonizált beszédmód egy, az előbbinél szemléletesebb példája következik.

A kafkai (kvázi-)rendszerek eljárásai, hasonlóan az álomszerű, fikcionális léthelyzetekhez, egy átmeneti szférába kényszerítik a szubjektumot, és (a narratológiai értelemben vett „új” szerepében) konfrontálódnak a reális, addigi elvárásai horizontokkal. A szereplők szintjén ez a moz-

---

27 Franz Kafka: *Naplók*. Ford. előszó, jegyz.: Györffy Miklós. Európa Könyvkiadó. Budapest, 2008. 605.

28 Franz Kafka: *Tagebücher. 1909-1923*. Online forrás. Pdf-form. 513-514.

<http://www.scribd.com/doc/6542453/Franz-Kafka-Tagebucher-19091923> 2010. szeptember 12.

zanat rejti az állatszerepekre, félhalott állapotokra emlékeztető attribúciót, melyet ezentúl összefoglalóan *démoninak* nevezek. A *démon* mellett, hogy tudatában van létének másneműségével, folyamatosan szembesül vele. Ez az állapot azonban nem pusztán tematizált tartalom, az eseményeket befolyásoló inherens tényező, hanem egyes szövegek esetében külső ismeretelméleti alapállás is.

Ez az eljárás *A vödör lovasában* a legradikálisabb; a külvilág teljes elszigetelődése nem engedi interakcióba lépni a főhőst, kinek létszükséglet a szén megszerzése. A köztesség, a démoni attribúció a (saját) leválasztottság észleléséből, egész pontosan abból a felismerésből adódik, melyben az elbeszélő észleli a kommunikáció egyoldalúságát. A novella emellett szemléltető is; a lovas experimens tényező, aki a párbeszédes részben megszólal, majd elszenvet mindent, ami az események szintjén osztályrésze lesz, és egyben elbeszélő is, aki mindezt a folyamatot láttatja. A kettős fokalizációnak ez a fajtája az elbeszélő személyével kapcsolatban is démoni jellegre enged következtetni; a dolgok ismerete, bemutatása mellett, maguknak, a dolgoknak a részévé válik, ily módon az elbeszélés tevékenységétől függetlenül maga is fordulatként, újként szembesül mindezzel, ami rá vár. Kiemelendő ehelyen az igeidő, mint a novella ismeretelméleti tengelye; a történetek jelenidőben íródnak, olyképpen, mintha a valóság tapasztalt elemeit a lovas éppen önmagának fordítaná le. Az ígék ennek köszönhetően nem konkretizálnak semmit, nem az „*egyszer volt*” típusú történetmondás temporálisan fixált pontjaival szembesítenek, hanem mintha az olvasás idejét jelölnék ki számunkra, mint eseményidőt. Ezen a ponton *A vödör lovasa* hasonlóságot mutat a *Szemlélődés (Betrachtung, 1912)* rövid szövegeivel. A többnyire egy oldalon elférő parabolák többségének sajátja éppen ez a fajta aposztrofikusság, azaz a beszédhelyzet, avagy a *beszéd, mint szituáció* értelmezése. Költőiségük, a megszólalás szituáltsága, *itt-és-mostja*, ahogyan a korábban már citált Tandori-esszé alapítja meg az általa fordított szövegek elemzése során, éppen a tematizált cselekvési lehetőségek tömör közléséből adódik. A szóban forgó novella a nyelvi egyezés mellett azonban poétikai eltérést mutat; a darabot a későbbi Kafka-próza (például *A Kínai fal építése*) predesztinált gondolkodása jellemzi, melyek a megjelenített események (vagy: sorsok?) szintjén aligha kínálnak fel alternatívákat. Hogy mely szövegek közé ágyazódik a

lovas története, annak kapcsán beszédes Max Brod filológiai adaléka<sup>29</sup> az *Oktávfüzetek*hez; a hagyaték első tulajdonosa ugyanis a német kiadás végén megjegyzi, hogy *A vödör lovasa* az *Oktávfüzeteket* megelőzően nem került bele semelyik kötetbe. Jóllehet a szövegkiadás mögött nem lehet teljes biztonsággal szerzői intenciót feltételezni, annál a szerzőnél főként nem, aki végrendeletként fennmaradó munkáit elégetésre ítélte. Azonban mégis beszédes, hogy sem az 1910-es évek második felében keletkezett szövegek között, sem pedig a későbbi kiadások nem közlik a lovas által elbeszélt történetet, és a töredékek közé kerül. A véget nem érő hideg élményét feldolgozó történet az aforizmákat tartalmazó gyűjtemény első füzetébe került. Ám az aforizmak sem egyértelműségről tanúskodnak, mintha a bölcsesség ezekben a fragmentumokban (éppen a benjamini poszt-teologikus értelmezés paraboláihoz hasonlóan) a rövidség, a szövegkörnyezet hiánya által által válna önmagává. A dolgozat elején mottóként idézett kötél esete mutatja, hogy az elbotlás általános, illetve megismételt fordulat a parabola sorsértelmezésében. A transzformáció *A vödör lovasának* esetében a történet zárlatának variációi adják: a kudarcot vallott lovas égbe emelkedését más fénybe helyezi egy, az első *Oktávfüzetben* található szövegváltozat. A szöveg valamilyen paratextuális viszonyt létesít a történettel, funkcionálhat egyaránt elő- és utószóként is. Az égből szemlélődő lovas szavai a következőképpen zárulnak: „Értelmét vesztette lovaglásom, leszálltam, a vödröt vállamon cipelem.”<sup>30</sup> Annak megfejtésére, hogy vajon a történet itt kezdődik-e, nem vállalkoznék, sokkal indokoltabbnak tűnik a parabola szellemében arra következtetni, hogy az (1. az égből; 2. a vödörről, mint lóról történő) földre szállás az események szintjén éppen az újramezdést, a történetmondás szintjén a repetíciót, az időszemlélet szempontjából pedig a kontinuitást szolgálja.

Ha a démoni állapotok nem is szerepelnek benne, ám a köztesség több aspektusa figyelhető meg *A Kínai Fal építése* című szövegben. A köztesség egyszersmind jellemzi magukat a kínaiakat, akik az üzenet aktualitásával vagy éppen az adott császár létevel nincsenek tisztában. A közzé-

---

29 Franz Kafka: *A nyolc októberfüzet*. Max Brod második jegyzete. In: Magyar Elektronikus Könyvtár. <http://mek.oszk.hu/00400/00418/00418.htm> 2010-09-12. 11:34

30 Franz Kafka: *A nyolc októberfüzet*. I. füzet. 2.

<http://mek.oszk.hu/00400/00418/00418.htm> 2010-09-12. 11:34

tett hír, a császár szavai, illetve saját császár-képzetük közti feszültség eredményezi a meg-nem-értést. A parabola, melyet Walter Benjamin is idéz<sup>31</sup>, és ami önálló formában *A császár üzenete* címet kapta, a köztesség egy másik példáját szemlélteti. A küldönc a tér anomáliájával kerül szembe, úticéljának elérése lehetetlen. Ám a cél (mely az első esetben a megértés, a másodikban a cél elérése) *A vödör lovasához* hasonlóan (a Kafka által megrajzolt) Kína, illetve az azt övező világ a történetben felbukkanó elbeszélőnek is verifikálhatatlan.

Én már a fal építésének idején és utána mindmáig jóformán csak összehasonlító néptörténettel foglalkoztam [...] és ennek során úgy találtam, hogy mi, kínaiak, bizonyos népi és állami intézményeket páratlan tisztaságig fejlesztetünk, más vonatkozásban viszont megint páratlan homály uralkodik.<sup>32</sup>

Ich habe mich, schon damals während des Mauerbaues und nachher bis heute, fast ausschließlich mit vergleichender Völkergeschichte beschäftigt - [...] und ich habe dabei gefunden, daß wir Chinesen gewisse volkliche und staatliche Einrichtungen in einzigartiger Klarheit, andere wieder in einzigartiger Unklarheit besitzen.<sup>33</sup>

A szöveg maga egy esszé igényével van megírva, lényegét tekintve a *fal* történetét beszéli el. A sikertelenség, ahogyan az építés maga is, bevallott tény, éppen úgy, mint az északi népekkel való találkozás hiánya. Ezzel az összefüggéssel analóg a császár üzenetének dekódolatlansága – az üzenet a küldőnccel együtt elveszik. A realizmus, mint retorikai vonatkozás megfigyelhető a hasonló kollektív mintázatokat elbeszélő *Josefine, az énekesnő – avagy az egerek népe* (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*) című szövegben is. Bizonyos tekintetben, talán éppen a mimetikus vonatkozások miatt bizonyos filozófiai meghatározottságra is lehet következtetni az olvasás során. Ennek alapján Kafka világát az *igazság* (*Wahrheit*) fogalmán keresztül lehet megközelíteni; Sabina Kienlechner a megismerés folyamatát emeli ki az olvasás fő mozzanataként, a tapasztalatot, mint

---

31 Walter Benjamin: *Franz Kafka: A Kínai Fal építése*. 141.

32 Franz Kafka: *A Kínai Fal építése*. Ford: Tandori Dezső. In: *Uő: Elbeszélések*. 393.

33 Franz Kafka: *Erzählungen aus dem Nachlass. Beim Bau Chinesischen Mauer*. Online forrás. <http://www.textlog.de/32053.html> 2010-09-09.



a szövegekben munkáló szándékot.<sup>34</sup> Ám az összefüggések sora, melyek az egér-gondolkodásban fogalmazódnak meg Josefine énekéről, a művészetéről, az egérségről magától értetődően nem a verifikálhatóság potenciális céljai, ennek eredményeképpen a megismerés ábrázolt folyamatában egy poétikus negativitás ismerhető fel.

A tematizált kudarc és az elbeszélés/tárgyalás kudarcra egymásra utaltságban mutatkozik meg. Az eredet, az autentikus cél léte rejtve marad az olvasó, illetve az elbeszélő előtt is, ezért maga a szöveg is cáfolni látszik az autentikus szöveg eszményét. A cáfolat magában a parabola természetében rejlik, az ismétlődés a szövegben a kudarc és a kudarc ismeretének kudarcra tükörijátékaiban nyer teret. A beszédsíkok váltakozásának, végtelenségének játékába ezen a ponton itt nem mennék bele, hiszen a narratív jellegből adódóan a jelentések bizonyos tematikus keretekbe illeszkednek. A parabola az interpretáció során a német nyelvű Kafka-kézikönyv egyik fejezetében a következőként modelleződik. A szerző az értelmezés folyamatát (*Deutung*) a megragadhatóság felől így közelíti meg: „Dadurch, dass das, was wir in ihr suchen, immer genau das ist, was in ihr nicht zu fassen ist, fesselt die Parabel. Wir selbst sind es letztlich, die da gefesselt und gefasst werden.”<sup>35</sup> Megragadni Gözl szerint annyit jelent, mint megérteni, a *fesseln* ige pedig az értelmezés sikertelenségére utal.<sup>36</sup> Ám visszahelyeződik minden az értelmező szerepére, és ez meggyezni látszik azzal a Theo Elm-passzussal, mely szerint a műfaj (és itt a parabolának modern válfaját különbözteti meg Kafka kapcsán) az olvasót nem az értelemhez, hanem önmagához az olvasóhoz vezeti vissza.<sup>37</sup> A nagyobb szerkezetű kínai-novella, ha tárgyalás nemében nem is, de *A vödör lovasának* kettős fokalizációját bírja; az elbeszélő a kínai népből való,

34 Sabina Kienlechner: *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger Später Texte. VI Josephine, die Sängerin oder die Umkehrung der Musik.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1981.

35 Sabina I. Gözl: Sabina I. Gözl: *Kafka und die Parabel/das Parabolische. Parabolische Forschung.* In: *Kafka.Handbuch.* 244. (A szerző a paraboláról írtakat egyaránt a parabolakutatásra is vonatkoztatja, gondolatmenetemben azonban mindez csak a trópus/alakzat tanulságaként van idézve).

36 A '*fesseln*' ige '*leköt*' jelentése a tanulmány kontextusából ítélve az értelem elrejtésére utal.

37 Theo Elm: *A parabola mint „hermeneutikai műfaj”.* In: *Narratívák 2.* Szerk: Thomka Beáta. Kijárat. Budapest, 1998. 111.

sorai nemcsak az identifikáció bonyolultságáról vallanak, hanem magáról a falról írt értekezés (kvázi)objektivitásának hiányáról is.

### III.

„Sosem tudtam meg, mi a szabály.”<sup>38</sup>

Amikor a néhányszor már hivatkozott szerzőpáros valamilyen tendenciákat fedez fel Kafka prózájában, legtöbbször a „gépezet” metaforáját használja. De amennyiben figyelembe vesszük a szövegek eddig tárgyalt aspektusait, felmerülhet a kérdés, hogy a parabola vajon beszélhetünk-e olyan szemléletről, amely a mechanikussággal, rajzos szerkezetiséggel bír, hiszen az egyik szöveg önmagában felmutatja a parabola többszörös mércéjét, a másik pedig rá van utalva a többi olvasására. Az utóbbi csoportba tartozik például *A vödör lovasa*, melyből bizonyos referenciák, pontosabban retorikusan előállított referenciák hiányoznak. A retorikusság jellemzi a Fal építésének történetét, melyben a történetírás pragmatikai helyzetének imitációja történik. Az efféle tipológiai hipotézisek azonban ismét a szövegek tematikus rétegeibe vezetik az értelmezést, hiszen úgy látszik, Kafka rövidprózájának esetében a tárgyhöz igazodik a nyelv, így a referenciálítás által történő besoroláson keresztül aligha lehet közelebb jutni a parabola belső kérdéseire.

Tetszetős lenne a feltételezés, mely szerint a parabola a figurális oldala szerint mutatkozik meg. Ám ez csak annyit jelent, hogy egy parabola csak abban az esetben ismerhető fel, hogyha a literális olvasaton kívül felkínál egy analógiát is. Ez igaz azokra a szövegekre, melyek a narratívák vonalában haladnak. Azonban a két tényező, a literális olvasathoz köthető narratív interpretációs szint, illetve a figurális/analóg szint dominanciájának sémáit voltaképpen lehetetlen meghatározni. A zenei műfajelméletben problematikus az a meghatározás, mely szerint az etűd képzi az absztrakt skálák, összhangzattani összefüggések és az autonóm darabok közötti tanulási pályát, hiszen nehéz meghatározni, meddig tart a didaktika, és meddig az autonóm zene. Eképpen az eddigiek inspiratív sze-

---

38 Franz Kafka: *Az én cellám*. 55.

mantikai képletű, Benjamin által szegmentált parabola, mely szerinte újrairódó történetekből és azokat utolérő törvényből áll, Kafka prózájának esetében voltaképpen nem biztosítja a két réteg elkülöníthetőségét.

Ennek szemléltetésére közeli, a szerző által is kedvelt, ám a parabola műfajától távolabb helyezhető Kleist-szövegek közül választottam egyet, ami *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben*<sup>39</sup> címet viseli.

A szöveg látszólag egy elméleti-intuitív réteghez, a beszéd menetéhez rendel hozzá bizonyos narratív jellegű példákat: ilyen Mirabeau „dörgedelmének” esete egy rendi gyűlésen, Lafontaine *Les animaux malades de la peste* című fabulája.

A viszony azonban átírható, mivel a szöveg szemlélete korántsem egyértelműen heterogén, ami a következő passzusból meglátszik.

[...] ha algebrai feladat kerül elé, keresem az első kapaszkodót, az adott viszonyokat kifejező egyenletet, melyből azután számolással könnyen adódik a megfejtés. És lám nővéremmel kezdek el beszélni róla, [...] akkor megtudom azt, amire talán óráig tartó töprengés után sem jöttem volna rá. Nem mintha ő azt nekem tulajdonképpen megmondaná; mert sem a törvénykönyvet nem ismeri, sem Eulert vagy Kästnert nem tanulmányozta. [...] De mivel már van a valamiféle, a keresett dologgal távoli kapcsolatban álló homályos elképzelésem, [...] ha merészen belevágok, a beszéd előrehaladtával lelkiütemem, ama szükségszerűségtől hajtva, hogy kezdethez véget is találjon, a zavaros elképzelést tisztaságában fejezi ki, olyannyira, hogy a felismerés, a legnagyobb megdöbbenésemre, a mondat végére készen áll. Artikulátlan hangokat keverek bele, hosszan elnyújtom a kötőszavakat, értelmező jelzővel élek ott, ahol nem lenne rá szükség, és még más egyéb, a beszédet elhúzó műfogásokkal is, hogy elegendő időt nyerjek az ész műhelyében a beszéd előkészítéséhez.<sup>40</sup>

Kleist a szöveg bevezetőrészében magát a gondolatot, illetve beszédben történő realizációját szemlélteti, mely a hozzá rendelt anekdotikus részekhez bizonyos tekintetben reflektív-elméleti rétegnek tekinthető. Hangsúlyozandó azonban, hogy a Kleist-értekezés az elvont nyelvi elemek halmazát és azok reális formáit felmutató modellnél némileg többet vállal: az intuíció, azaz a nem egzakt, hanem inkább emocionális gondolati műveletek, illetve azok beszédbeli reprezentációjának viszonyát tárgyalja. Ez a vonatkozás relevanciáját tekintve akkor lehet erős, egyrészt

39 Heinrich von Kleist: *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben*. Ford: Forgách András. In: *Uő: Esszék, anekdoták, költemények*. Jelenkor Kiadó. Pécs, 2001. 167-171.

ha Kleist elbeszélőjét a nyelvi mechanizmuson kívül helyezzük, másrészt ha azt az álláspontot foglaljuk el, amely szerint az értekezés pragmatikai tulajdonságaiból adódóan kétséget kizáróan nem magát a beszéd alakulásának szituációját, hanem *gondolat és beszéd* elméleti dichotómiáját érinti.

Más tekintetben azonban, ha a szövegben tételezett beszédet nem egy időbeli kiterjedés nélküli jelenségként fogjuk föl, a szemléltetett összefüggések elbeszéléssé alakulnak. A szövegben ugyanis a beszéd alakulását, így a reprezentáció „sikerét”, mint folyamatot ábrázolja. Ugyanis ez a szemlélet nem két meglévő tényezőről, hanem dolgok előrehaladásáról, időnyerésről, kezdetről és végről beszél, azaz kronológiába ágyazza gondolat és beszéd összefüggését. A narratív vonatkozást csak erősíti, hogy a mondat, gondolatmenet mint esemény elbeszélésében szereplők is részt vesznek; az elbeszélő általános tapasztalatait szituációba helyezi saját maga és nővére szerepeltetésével. Ennek eredményeképpen a másik értelmezési lehetőség szerint illusztratív szerepű történetek (a Mirabeau-anekdota és a Lafontaine-fabula), valamint a gondolatokat elbeszélő rész egymás magyarázatának szerepét narratív módon látják el. Az analógia tehát két, alapvetően elbeszélő jellegű szöveg között áll fenn.

Amennyiben az elbeszélő saját szerepeltetését is figyelembe vesszük, a történeti formák szempontjából az esemény helyett a cselekvés nyer relevanciát. Emellett az elbeszélt folyamat gondolat és beszéd között

---

40 Uo: 167-168. Illetve: Heinrich von Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. „[...] wenn mir eine algebraische Aufgabe vorkommt, den ersten Ansatz, die Gleichung, die die gegebenen Verhältnisse ausdrückt, und aus welcher sich die Auflösung nachher durch Rechnung leicht ergibt. Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, [...] so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde. Nicht, als ob sie es mir, im eigentlichen Sinne, *sagte*; den sie kennt weder das Gesetzbuch, noch hat sie den Euler, oder den Kästner studiert. [...] Aber weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht [...] wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis zu meinem Erstaunen mit der Periode fertig ist. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen.” Online forrás:

[http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1467&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1467&kapitel=1#gb_found) 2010-10-16



a sikeresség jegyében zajlik le. A sikertelenséget abban az esetben regisztrálja, amikor a beszélőben ez a folyamat nem a kellő emocionális állapotban zajlik le; szükséges ugyanis bizonyos lélektani dinamika a gondolat kimondásához.<sup>41</sup>

A Kohlhaas Mihály és *A per*, valamint *Az elkallódott fiú* közötti összefüggés retorikus szempontból az ügymenet elbeszélése, a nagyobb struktúrák rokonságát azonban a parabolikus beszédmód kapcsán jelenleg nem tárgyalom. A Kafka által is sokat olvasott Kleist az imént tárgyalt esszében a beszédet csak mint mechanizmust közelíti meg; ennek allegorikus változata, a marionettszínházról szóló szöveg, mely a bábozás esztétikai formalitását egyaránt kiterjeszti az arról értekező nyelvvel is. A hasonlóság a következőképpen vázolható fel a gondolatokról szóló Kleist-esszé és a karkai parabola eddig tárgyalt vonatkozásai között: mindkettő az elbeszélés és az elbeszélés analogikus aspektusának viszonyában bontja ki tartalmait.

Amellett, hogy Kafkánál a reprezentáció sem mint sikeres, sem mint sikertelen aktus nincs tematizálva, a nyelvi reflexió poétikus szinten mutatkozik meg. *A hasonlatokról*<sup>42</sup> (*Von den Gleichnissen*) címet viselő hagyatéki szöveg explicit módon egy trópus trópus működését beszéli el. A hasonlat trópusát polemikus formában feldolgozó darab esetében a *túl-nan kerülés* (*hinüber gehen*) értelmezése generálja a felek közötti, itt következő párbeszédet. *A hasonlatokról* című parabola narratív struktúrája magát a megértést, mint eseményt ábrázolja, temporálisan a kogníció folyamatát szemlélteti. Az első beszélő voltaképpen a literális olvasati szintet kínálja fel az életbeli vesződések elkerülésére, a második pedig a figurális szinten véli megoldani a *túl-nan kerülés* kérdését. Ahogyan az előző fejezetben tárgyalt szövegek esetében – és ahogy a gondolatok beszédben történő realizálását feldolgozó Kleist-szöveg reflektál önmagára – a beszélők a fentebb sajátosan értelmezett mediális szerepbe kerülnek. Veszíteni nem más jelent *A hasonlatokról* címet viselő szöveg esetében, mint nem érteni az átjárást literális és figurális nyelvi szintek között. A kleisti retorika magabiztos racionalitásával szemben azonban ez a fajta közvetítés sosem jár sikerrel. Az aforizmák közül beidézett, általam fejezetcím-

---

41 Uo.: 170.

42 E: 437.

ként használt mondat, amely a szabály ismeretlenségéről tanúskodik, a nem-tudás felismert kontinuitásának, illetve a meg-nem-értés visszatérésének foglalata.

Az utóbbi – tartalmilag, formailag szinte ars poétikus koncentrációjú – szöveg a beszélőket nem helyezi fikcionális regiszterbe; a bölcs megkérdezése voltaképpen az anekdota műfajának mimetikus, eset-ismertető retorikáját tükrözi. Eseményanyaga azonban nincs; a mottószövegben található *kötél* és *út* cserejátéka, illetve figurális alternatívái ebből a szempontból sokkal inkább illeszthetőek az imaginárius lovas- és vadásztörténethez. A hasonlat logikai útja ugyanis a bevezetőben és később is használt *bejárat* fogalmát teljességgel felszámolja. A hiányt egy bizonyos, általam Deleuze és Guattari fogalmára épített írásgyakorlat távolléte indukálja – ez a heterogeneitás fogalma. A hasonlat, amely önmagát tárgyalja, alighanem az első, *Betrachtung* című kötet szólam nélküli nyelvi affinitásai felé mutat; a tapasztalati tényanyag mellérendelő természete nemcsak egy külső, a szövegeket összekötő szemléletként van jelen, hanem maguk a szövegek belső szabályai homogenizálják a jelentéseket, így válik a korai Kafka-prózában „minden” egyenrangúvá. Gracchus történetében azonban jellemző narratív eljárás a fordulat, mint heterogén narratív kód. Érkezésének híre a rivai polgármester házában, valamint lezuhanása a szikláról, az útirány folyamatos eltévesztése az Oktáv-parabola egyik narratív alternatívájának, az *elbotlás* lehetőségének szemléltetését tűzi ki célul, amellet, hogy sorsértelmezésében tesz metanarratív utalásokat. (Gondoljunk a szöveglétrehozó kódoltságára).

Érdekes mindemellett az a szemlélet, amely a tematizált irányokat (Gracchus csónakjának útját, a vödör lovasának ingázását) irracionális választáson, vagy épp a körülmények imaginárius elrendeződésének mentén rendezi el, azonban a fiktív viselkedések kiemelése, szelekciója egy pszichológiai olvasatot készíthetne elő, ami az eddigi (kvázi) retorikai/poétikai vizsgálatba nem lenne integrálható.

Azonban a retorikus megközelítés, ami talán első ránézésre *A hasonlatokról* című hagyatéki szöveg explicit követelése, az eddig áttekintett összefüggések értelmében más szövegeknél bizonyos hiányosságokat mutat. Az interpretáció az elliptikus, elvarrt eseményeknél ugyanis többnyire a behelyettesítés, azaz a hiány-pótlás hol retorikus, hol motivikus

mozzanataira szorul. Erről a protézisről, mint jellegzetes olvasástörténeti fejleményről Klaus-Michael Bogdal *A törvény kapujában (Vor dem Gesetz)* című emblemikus parabola kapcsán értekezik.<sup>43</sup> Az interpretációkat kontextuális szempontból két csoportra osztja. A módszertani különbségek számbavételénél azonban itt fontosabbnak látszik azt a hermeneutikai fordulatot megemlíteni, amit ő a főként posztmodern vonatkozású Kafka-recepcióban vett szemügyre. Az értelmezésben az ilyen beállítódású kritikai szövegek (talán az ismeretelméleti jellegnek köszönhetően) főként a szövegközelség hangsúlyozása által az analógiák, oppozíciók, szójátékok, elliptikus konnotációk<sup>44</sup> előállítására korlátozódnak. Az interpretációban ezáltal a jelölő ihlette sokszorosítás, a nyelvi modellek megkettőzése (*Verdopplung*) történik. A jelentés elhalasztása, a megértés lehetősége a fejezet mottójában is megfigyelhető, ahol a (nehezen körvonalazható, de itt az eddig leírtak kontextusában értendő) „szabály” nem-tudásának beismerése voltaképpen az aforizma konklúzív retorikájával van kimondva. Más-  
hol, Max Brod könyvében Kafka a következőképpen idéztetik: „[Es gibt] unendlich viel Hoffnung – nur nicht für uns”.<sup>45</sup> A remény, mint folyamatosan, vég nélkül (unendlich) hozzáférhető, ám csak egy ígélet formájában. *A törvény kapujában (Vor dem Gesetz)* címet viselő emblemikus szövegben a vidékről jött ember kérdésére, mely a bebocsátás időpontjára vonatkozik, a következő választ kapja az ajtónállótól. „Es ist möglich, - sagt der Türhüter, - jetzt aber nicht.”<sup>46</sup> Az elhalasztás ezen a ponton tematizálódik. A párbeszédet ennek értelmében érthetjük a parabola pragmatikai terének is; a megszólalók a hasonlat megértésének történetét feldolgozó szöveg beszélőihez hasonlíttanak. Az elrejtés, a bebocsátás időpontjának felfüggesztése, voltaképpen az őr pozíciójához köthető. Egy Hans H. Hiebel értelmezése szerint – és az argumentáció ezen pontján főként a parabola derridai megközelítésére támaszkodik – a narratíva egyik szóla-

43 Klaus-Michael Bogdal: „Das Urteil kommt nicht mit einemmal”. *Symptomale Lektüre und historische Diskursanalyse von Kafkas 'Vor dem Gesetz'*. In: *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas 'Vor dem Gesetz'*. Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.) Westdeutscher Verlag, Darmstadt, 1993. 43-63.

44 Uő: 49. (Itt Derrida „Das-Vor-dem-Gesetz-Sein eines jeden Textes” fordulatára céloz).

45 Max Brod: *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main-Hamburg, 1966. 71.

46 Franz Kafka: *Vor dem Gesetz*. In: Uő: *Ein Landarzt*. Online forrás. <http://www.textlog.de/32064.html> 2010-10-22. 14:35

mában mutatkozik meg a paradoxon ; az őrből, mint megszólalóban egyesül a nyelv egyrészt *belső*, személyhez köthető tartalmi, másrészt a *külső* (hivatali, kulturális, személy feletti) tartalmak köre. („Zirkerl von Innen und Außen”) Ez utóbbi a szövegben kibontott paradoxon értelmében más, elvont instanciákhoz kapcsolódnak, melyre az olvasás során nem találhatunk nyelvi utalást.<sup>47</sup> A megértés lehehetetlenségét az ő szavainak pragmatikai heterogeneitása adja.

Az interpretációban tehát mindig jelen van a meg-nem-értés jelensége, ami nem az interpretációs eszköztárak hiányából, hanem éppen a szövegek követeléséből fakad. A retoricitás tulajdonképpen úgy, ahogy kezdetben az elbeszélés és a reflektív szint elkülönítve volt, egy poétikai felülete, értelmezési szintje a szövegvilágnak. Ennek eredményeképpen ha nem is végpontokkal, de bizonyos kifejtésbeli határok közé szorul. Walter Benjamin a haggada és a halácha kettősségét, szöveget és magyarázatot nem látja egységes, meghatározó szemléletnek a Kafka-prózára nézve. „Nem hasonlatok, és nem is szükséges önmagában érteni egyiküket sem; jellegük azt kívánja, hogy idézzék, megvilágosító szándékkal mesélik őket. De hát a kezünkben van-e a filozófiai tanulság, amelyet Kafka hasonlatai kísérnek s amely K. gesztusaiban s a karkai állatokéban világosodik meg? Nincs sehol efféle tanulság; legfőleg azt mondhatjuk, hogy ez vagy az utal rá. Kafka talán azt mondta volna: reliktumaként hagyományozza; mi azonban ugyanígy mondhatjuk: mint előfutára készíti elő.”<sup>48</sup> („Sie sind nicht Gleichnisse und wollen doch auch nicht für sich genommen sein; sie sind derart beschaffen, daß man sie zitieren, zur Erläuterung erzählen kann. Besitzen wir die Lehre aber, die von Kafkas Gleichnissen begleitet und in den Gesten K.'s und den Gebärden seiner Tiere erläutert wird? Sie ist nicht da; wir können höchstens sagen, daß dies und jenes auf sie anspielt. Kafka hätte vielleicht gesagt: als ihr Relikt überliefert; aber wir können ebensowohl sagen: sie als ihr Vorläufer vorbereitet.”)<sup>49</sup> A történelmi értelemben vett idő Benjaminsal bizonyos aka-

47 Hans H. Hiebel: „Später” – Poststrukturalistische Lektüre der ‘Legende’ Vor dem Gesetz.. In: *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas ‘Vor dem Gesetz’*. Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.) Westdeutscher Verlag. Darmstadt, 1993. 22.

48 Walter Benjamin: *Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójár. Gyermekkor*. 796.

49 Walter Benjamin: *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*. In: Uő: *Lesezeichen. Schriften zur Deutschsprachigen Literatur*. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1970.



dályként tételeződik a mindenkori megismerésben; (erre utal a műfodításról szóló nagyhatású esszéjében is). Eképpen a „reliktum”, a „hagyaték” fogalmára is kiterjeszthető lehet az időbeli távolságban rejlő anomália. Valami (a jelentés (?), az igazság (?)) a távolban marad, mely távolság által a szó irodalmi értelmében Benjamin máshol Kafka szövegeinek miszticizmusára is utal. A felépíthető gondolatmenetek esetében a következőre int: „Ő maga [Kafka] mégsem éri be soha a megfejthetővel, éppen ellenkezőleg, minden elképzelhető óvintézkedést meghoz szövegeinek értelmezése ellen. Körültekintően, bizalmatlanul kell hát a művek belsejében előretapogatóznunk.”<sup>50</sup> Ennek értelmében a parabola csupán a megértés változó kimenetelű folyamatainak példázataként értendő, vagyis az egyes darabok olvasásakor nem korlátozhatóak bizonyos trópusok által felépíthető sémákra. Az első kötet, jóllehet markáns tárgyi-motivikus, illetve műfaji eltéréseket mutat a későbbi rövidprózával (*Egy falusi orvos; Fegyencgyarmaton; Az éhezőművész* című kötetek darabjaival, valamint a hagyatéki szövegekkel), szellemiségét bizonyos szinten áthagyományozza a novellisztikus korszakokra. (Ahogyan a korai naplóoldalakat író fiatal Kafka is hagyott intellektuális vonásokat a napló későbbi oldalainak aktív írójára.) A *Szemlélődés (Betrachtung)* cselekvésbeli relativizmusa, illetve az a (Tandori értelmezése szerinti) költőien épített világ távoltartja magát a metaforizáció és az analógiák lehetőségétől, azaz éppen a hermeneutikai vonatkozásoktól.

A meg-nem-értés, a veszteség, a kötélben történő elbukás, mely ott munkál a legtöbb szöveg hátterében, mind Franz Kafka koherens poétikai szemléletének alapmotívuma. A reflektív szint ugyanis a helyzetek sokféleségében, a novellák világának megannyi kontextusában egy, a szövegre, mint folyton újraíródó anyagra utal.

---

191.

50 Walter Benjamin: *Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára. Gyermekkor.* 798.

## Bibliográfia

**Kafka** ,Franz: *A nyolc októberfüzet*. Ford: Tandori Dezső. Online forrás. Magyar Elektronikus Könyvtár.

<http://mek.oszk.hu/00400/00418/00418.htm> 2010-09-12. 11:34

**Kafka** ,Franz: Aphorismen. Online forrás. The Kafka Project. By Mauro Nervi. <http://www.kafka.org/index.php?id=120,110,0,0,1,0> 2010-09-10. 20:00

**Kafka** ,Franz: *Az én cellám – Az én váram*. Ford.: Halasi Zoltán. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1989.

**Kafka** ,Franz: *Elbeszélések*. Ford: Tandori Dezső. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1973

**Kafka** ,Franz: *Erzählungen*. Veröffentlicht zu Lebzeiten. Online forrás. <http://www.textlog.de/kafka-erzaehlungen.html>

**Kafka** ,Franz: *Erzählungen aus dem Nachlass*. Online forrás. <http://www.textlog.de/kafka-nachlass.html>

**Kafka** ,Franz: *Naplók*. Ford, előszó, jegyz: Györffy Miklós. Európa Könyvkiadó. Budapest, 2008.

**Kafka** ,Franz: *Tagebücher. 1909-1923*. Online forrás. Pdf-form. 513-514. <http://www.scribd.com/doc/6542453/Franz-Kafka-Tagebuecher-19091923> 2010. szeptember 12.

**Benjamin**, Walter: *Johann Peter Hebel*. In: Uő: *Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachiger Literatur*. Hsg. von Gerhard Seibel. Verlag Philip Reclam jun. Leipzig, 1970. 92.

**Benjamin**, Walter: *Franz Kafka: A Kínai Fal építése*. In: Uő: *A szirének hallgatása*. Osiris Kiadó. Budapest, 2001. 140-146.

**Bogdal, Klaus-Michael:** „Das Urteil kommt nicht mit einemmal“. *Symptomale Lektüre und historische Diskursanalyse von Kafkas 'Vor dem Gesetz'*. In: *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas 'Vor dem Gesetz'*. Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.) Westdeutscher Verlag. Darmstadt, 1993. 43-63.

**Brod, Max:** *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main-Hamburg, 1966.

**Deleuze, Gilles – Guattari, Félix:** *Kafka – A kisebbségi irodalomért*. Ford: Karácsonyi Judit. Quadmon Kiadó. Budapest. 2009.

**Elm, Theo:** *A parabola mint „hermeneutikai műfaj”*. In: *Narratívák 2*. Szerk: Thomka Beáta. Kijárat. Budapest, 1998.

**Hiebel, Hans H.:** „Später” – *Poststrukturalistische Lektüre der 'Legende' Vor dem Gesetz*. In: *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas 'Vor dem Gesetz'*. Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.) Westdeutscher Verlag. Darmstadt, 1993. 18-42.

**Kleist, Heinrich von:** *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben*. Ford: Forgách András. In: *Uő: Esszék, anekdoták, költemények*. Jelenkor Kiadó. Pécs, 2001. 167-171.

**Kleist, Heinrich von :** *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Pdf-formátum, <http://www.kleist.org/texte/UeberdieallmaehlicheVerfertigungderGedankenbeimRedenL.pdf> 2010-10-26. 15:40

**Gölz, Sabina I.:** *Kafka und die Parabel/das Parabolische. Parabolische Forschung*. In: *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. von Betina von Jagow und Oliver Jahraus. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 2008.

**Kienlechner, Sabina:** *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger Später Texte*. VI Josephine, die

*Sängerin oder die Umkehrung der Musik.* Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1981.

Pók Lajos: *Kafka világa.* Európa Könyvkiadó. Budapest, 1981.

Willer, Stefan: *Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes.* In: *Kafkas Betrachtung Lektüren. Historisch-Kritische Arbeiten zur Deutschen Literatur.* Band 34. Hrsg: Hans Jürgen Scheuer – Justus von Hartlieb – Christian Salmen. Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaft. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, 2003.

## FOLYTATÁSOS KÖZELEDÉSEK

A TELEVÍZIÓS SOROZATOK IRODALMI ELŐZMÉNYEI

### A tévésorozat eredete

Ha a tévésorozatok történetéről írunk, sosem lehetünk biztosak benne, hogy jó helyen kezdjük az emlékezést. Egyáltalán nem evidens ugyanis, hogy honnantól számíthatjuk a televíziós sorozatok közvetlen előzményeit. Igen egyszerű lenne azt gondolni, hogy az első tévésorozat megszületése kiváló kezdőpont egy hasonló vizsgálathoz, azonban ha így teszünk, azonnal médiatörténeti anomáliákba ütközünk. A mára számos alműfajjá osztódott tévésorozatok első képviselői a szappanoperák voltak, amelyek Amerikához és a tévékészülékek fejlődéséhez köthetőek. Az ötvenes évek elejére olyan mértékben elterjedt a televízió, hogy a nagyobb sorozatszponzorok, mint a Procter&Gamble alkalmasnak találták az időt arra, hogy televíziós sorozatokat gyártsanak. Így indulhatott el 1952-ben a *The Guiding Light* című szappanopera az amerikai televíziókban. Amennyiben innentől számítanánk a televíziós sorozatokat, a jelen esetben a szappanoperák történetét, némiképp tévednénk. A *The Guiding Light* ugyanis, hasonlóan több, televízióban pionírként megjelent sorozathoz, nem a képernyőn kezdte a pályafutását, hanem a rádióban. A készítő a rádiósorozatot ültették át audiovizuális formába, így indulhatott el például ez a széria is. Az esetet színesíti, hogy a fenti sorozatot sokáig szimultán sugározták mind a televízióban, mind a rádióban egészen 1956-ig, amikor is a rádiós változatot leállították (mivel már 1953-tól kezdve többen nézték, mint hallgatták a történetet). A két verzió közti eltéréseket csak a két médium adottságai diktálták, így például a televízióban nem volt szükség leírásokra, mivel minden látható volt.<sup>1</sup> Főbb narratív eszköztárunk azonban nem különbözött, és bár az idő előrehaladtával, a televízi-

---

1 A *The Guiding Light* televíziós és rádiós változatának különbségeiről bővebben lásd: Allen, Robert C. (1985): *Speaking of Soap Operas*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill; 164-170.

ós forma fejlődésével egyre több különbség mutatkozott, a struktúra alapjai azonosak maradtak.

Korántsem állíthatjuk tehát, hogy a televíziós sorozatok története a televízióban kezdődött volna, hiszen a rádiós szappanoperák megemlé-tése feltétlenül szükséges a témában. Robert C. Allen<sup>2</sup> is a rádiótól indítja áttekintő kronológiáját, csakúgy, mint a szappanoperák történetét televí-zió és rádió együttes vizsgálatával elvégző kritikusok.<sup>3</sup> Allen a kereske-delmi rádiózás indulásától, az 1920-as évektől kezdi vizsgálódását, mikor is a Pepsodent fogpaszta hirdetését egy folytatásos történetbe, az *Amos & Andy* című szériába ágyazták. Allen szerint ez a momentum alapozta meg a rádió, a reklám és a sorozatok összefonódását, ez a műsor határozta meg a későbbiekben kiteljesedő szappanoperák alapvető formai jegyeit, valamint az *Amos & Andy* mutatott rá elsőként a sorozatok fontosságára.<sup>4</sup>

Allen a szappanoperák történetét a reklámozási funkcióval való összefüggésben vizsgálja. Többek között arra figyel, hogy mikortól váltak önálló entitássá a sorozatok, vagyis olyan műsorszámokká, amelyek nem pusztán reklámhordozók, hanem magáért a történetért (és ennek révén a nézőcsalogatásért) készített programok. A kérdés relevanciája abból fa-kad, hogy a szappanoperák – amint arra nevük is utal – kezdetben koz-metikai anyagok és mosószeres kibővített reklámjai voltak, és afféle korai gerillamarketingként<sup>5</sup> működtek. Hatékonyságuk hamar megmutatko-zott: a hallgatottságot ugyan még nem mérték, de a sorozatokkal reklá-

---

2 Allen, Robert C. (1985); 96-130.

3 Így például Eric Barnouw (1975): *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Oxford University Press, New York; Raymond William Stedman (1959): *A History of the Broadcasting of Daytime Serial Dramas in the United States*. Ph.D. dissertation, University of Southern California. Idézi: Robert C. Allen (1985); 97.

4 Allen, Robert C. (1985); 104.

5 A gerillamarketing lényege, hogy a megszokott reklámozási módszerekkel szembehe-lyezkedve, meglepő módon igyekszik elérni a célközönséget. Ehhez olyan reklámozási fe-lületeket, eszközöket és élethelyzeteket használnak fel, amelyek alapján az emberek nem gyanakodnak hirdetésre, így a reklámokkal szembeni immunitásuk sem tudja megvédeni őket a hirdetés tartalmától. Ilyen, nem várt reklám lehet például a barátoktól e-mailben kapott vicces üzenet, vagy egy flesh-mob akció. A sorozatok hajnalán a megszakított tör-ténet és a reklámüzenet párosítása szokatlan konstrukcióként volt képes hatni, így a geril-lamarketinghez hasonlóan a meglepetés erejével volt képes kijátszani az így „védtelenné” vált közönséget.

mozott termékek gyors fogyásából nagy létszámú befogadótáborra következtethetünk.<sup>6</sup> Mivel nem direkt hirdetések voltak, hanem ötletes és mindenekelőtt a folytatás miatt várható történetek, így sokkal eredményesebb meggyőzési stratégiával éltek, mint más típusú reklámok. A legfontosabb szponzorok, és velük a hirdetések máig nem szakadtak el teljesen a sorozatoktól, a műfaji fontosság azonban átalakult: míg régebben sorozat formában közölt reklámról beszélhettünk, addig manapság a sorozatba elbújtatott hirdetési üzenettel találkozhatunk.<sup>7</sup>

A hirdetések mentén vizsgálva azonban a televíziós sorozatok nemcsak a rádióhoz kötődnek, hanem még korábbra, a rádiót is megelőző nyomtatott sajtó kultúrájába vezetnek minket. A folytatásos narratívák mindig is kötődtek a hirdetésekhez, a vásárlóképes közönség meggyőzéséhez. Roger Hagedorn a televíziós sorozatok gyökereit az újságokban megjelenő tárcaregényekben és képregénysorozatokban, comic stripekben véli felfedezni.<sup>8</sup> Hagedorn megemlíti, hogy a folytatásokban közlés kezdetben a publikálás olcsóságának volt betudható, és a könyvek drágasága miatt a kevésbé gazdag polgárokhoz elsősorban ebben a formában juthatott el irodalom. A jelenség kezdetét a 17. század második felére datálja, és megemlíti, hogy még a Bibliát is kiadták olcsó, folytatásos formában.

Ugyanakkor Hagedorn (Allenhez hasonlóan) a folytatásos narratívák egyik legfontosabb tulajdonságának a reklámozási funkciót tekinti, és ennek megfelelően, az újságokat népszerűsítő tárcaregények tárgyalása-

---

6 Allen, 106.

7 Kivételt képeznek persze az újra reneszánszukat élő, sorozatformába öltöztetett reklámok. A műfaj egyik klasszikusa a Nescafé kilencvenes években futó folytatásos reklámja, amelyben egy szimpatikus férfi és egy attraktív hölgy románcát követhettük nyomon. A sikeres szériának azóta számos követője akadt, gyakran a cliffhanger megoldást alkalmazó szeriális forma (serial) helyett inkább az azonos karakterek egymáshoz lazán fűződő kalandjait elbeszélő epizodikus elbeszélésmódot (series) alkalmazva. Ilyen volt például a magyar Borsodi sör reklámja is, melyben egy baráti társaság életének vicces epizódjait követhettük nyomon a sitcomokat követő eszköztárral tarkított rövidfilmekben. Manapság a legnépszerűbb reklámsorozat típus az, amelyben az első rész nem mondja ki a hirdetett termék nevét, így keltve feszültséget, várakozást a befogadókban.

8 Hagedorn, Richard (1995): *Doubtless to Be Continued. A Brief History of Serial Narrative*. In: *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. Robert C. Allen (szerk.). Routledge, New York. 27-48.

val kezd meg a komoly vizsgálódást. Megállapítja, hogy egy epizód több szempontból is a reklám funkcióját tölti be. Egyrészt nézőket toboroz saját maga számára, amihez a lezárást függőben hagyja, így ösztönözve a nézőket arra, hogy a következő részt is kövessék figyelemmel. Egy folytatásokban közölt és a publikálással egy időben, epizódonként születő történet esetében igen fontos önmaga promótálása, mivel az olvasottság vagy nézettség esésével megszüntethetik a további közlést, ami a történet halálát is jelenti egyben.

A sorozatok másrészt reklámozzák azt a médiumot is, amelyben megjelennek. A sorozatok magukhoz láncolják a befogadókat, így értelemszerűen a csatorna is nagy és hűséges közönséget toborozhat magának. A tárcaregények esetében ez a jellegzetesség igen hangsúlyos szerephez jutott, hiszen ott a sorozatban közölt regény egyik legfontosabb funkciója a hírlap olvasottságának növelése volt. Persze nincs ez másképp a televíziós csatornák esetében sem, ahol a főműsoridőben sugárzott szériák jelentik az egyik legfontosabb nézőtoborzó erőt, valamint sok esetben ezek határozzák meg az adó arculatát is.

Mindezek mellett a sorozatok reklámoznak egyéb termékeket is, ahogyan azt a korai szappanoperák is bizonyítják. Az első rádiós sorozatok legfontosabb szegmensét alkotta ez a jellegzetesség, mivel a sorozatok nem önálló, autonóm alkotások, hanem különböző termékek népszerűsítését célzó történetek voltak.

### **A tárcaregények performativitása**

A szeriális narratívák esetében hangsúlyos szerephez jutó reklámozási funkciót tekintve célszerű tehát a tárcaregényekig visszanyúlni a televíziós sorozatok történetének tárgyalásában. A műfaji, kontextuális és narratív jellegzetességek mellett egy újabb szempontot is érdemes megvizsgálni, amely összeköti a televíziós sorozatokat az irodalmi előzményekkel. Ez a jellegzetesség nem más, mint a televízió eseményszerűsége és a hozzá kapcsolódó performatív erő. Ez az egyik olyan jelenség, amely különlegessé teszi a tévét, ugyanakkor, amint azt látni fogjuk, egyben összekötő kapcsot is jelent a televíziós sorozatok és a szeriális narratívák korábbi formái között.



Ludwig Pfeiffer *A mediális és az imaginárius* című könyvében megállapítja, hogy a regényirodalom, különösen annak a XVIII. századtól kezdve kialakuló modern formája nem rendelkezik azzal a performatív erővel, amely a megelőző korszakokat és más médiumokat jellemzi. Ez annak a regény által életre hívott újfajta olvasási módnak köszönhető, amely a néma olvasás kontemplatív magányával nem képes és nem is szándékozik társadalmi eseménnyé válni. „A regény mindenesetre nem képes határozott helyet biztosítani önmagának a nyilvános kulturális kommunikáció és performancia hálózatában. A »magányos és szabad« olvasás csendes, hosszabb formájával az (ön-) kommunikáció különös fajtáját kényszeríti ki, amely imagináriusan éppoly lelkesítő lehet, mint amennyire bénító érzéki-performatív szempontból.”<sup>9</sup> Pfeiffer a regény performatív hiányosságait a Tudor-kori dráma hatóerejével veti össze, ami a regénytől valóban meghatározó performatív részvételt generált. Ezek a drámák nem szöveggént, hanem előadásként léteztek, rituális elemeket tartalmaztak, és mára felfejthetetlenül vált társadalmi hatásokat váltottak ki.<sup>10</sup>

Mint azt láthattuk, a televízió rendelkezik a Tudor-kori drámához hasonló performatív erővel, és nem zárkozik el a társadalmi nyilvánosság elől, ahogyan azt Pfeiffer szerint a regény teszi. Ezek a következtetések megerősítik a televízió fordulatjellegét, amit részben a társadalmi szerepvállalásának, kulturális és szociális performativitásának köszönhet. Érdekes azonban tovább vizsgálnunk Pfeiffer gondolatmenetét, aki megállapítja, hogy a regény mindazonáltal rendelkezik olyan eszközökkel, amelyek részben tompítják a performatív hiányosságokat.

„Azt kívánom megmutatni, hogy az elbeszélt tartalmak és az elbeszélői technikák ezért gyakran egyfajta *terápiára* vonatkoznak, mellyel a láthatósági és performatív hiányosságok, ha nem orvosolhatók is, de kiküszöölhetők. Rendszerint, különösen a regény 19. századi fénykora óta, a szerzők arra is kísérletet tettek, hogy a performatív elszegényedést performatív szimulációval (folytatásos regények, felolvasások) ellensúlyozzák. A szimuláció, mint tudjuk, gyakran igen reális hatásokat eredményezhet. Dickens, aki hatalmasat alkotott a regény emphatikus, performatí-

9 Pfeiffer, Ludwig K. (2005); 55.

10 Pfeiffer, Ludwig K. (2005); 54.

van-nyilvánosan színre vitt kommunikációba való átalakításában, szinte összeomlott ennek súlya alatt.”<sup>11</sup> Pfeiffer a folytatásokban közlést, csakúgy, mint az ehhez tartozó társadalmi hatásmechanizmust, a performancia szimulációjának véli. Fejtegetéseiben Dickenst, és vele a tárcaregény hagyományát emeli ki, amin ugyanúgy érthetjük a mediális jellegzetességeket (folyóiratban, folytatásban, füzetes sorozatban közlés), társadalmi hatásokat (pletyka, társadalmi reakciók), de akár az ezekhez szervesen tartozó narratív jellegzetességeket is (a befogadóval állandó dialógust folytató, „kiszóló” elbeszélő, a fejezetekre tagolás módja – függő befejezés / cliffhanger ending, stb.)

Pfeiffer gondolatmenete alátámasztani látszik azt a feltevést, miszerint a televízió olyan erővel, eseményjelleggel rendelkezik, amivel a regény nem, és amely tulajdonság elválasztja egymástól a két médiumot. Azonban, mint azt látni fogjuk, Pfeiffer a regénynek épp azokat a tulajdonságait nevezi a performancia szimulációjának, amelyeket a televíziós szériák megörököltek, és amelyekkel képesek elérni a korábban kifejtett performatív erőt. Az epizódokban közlés, amely nem egyszerűen egy már kész munka feldarabolását, hanem a fejezetenként, a közönséggel való interakció során történő megszületést jelenti, olyan performatív erőt képvisel, amely a narratív szöveget képes társadalmi eseménnyé tenni. Ez a jelenség ugyanúgy működőképes lehet mind a televíziós műfajok, mind a nyomtatott szövegek esetében. Felmerülhet tehát a gyanú, hogy a szeriális narratívák esetében, Pfeiffer állításával szemben nem a médium, hanem a közlés módja és az ehhez tartozó narratív struktúra jelenti azt az erőt, amely a performativitást képes kiváltani.

Hansági Ágnes Jókai tárcaregényeiről írott tanulmánya is ezt a megállapítást igazolja.<sup>12</sup> Hansági kiemeli, hogy Pfeiffer megállapítása a folytatásokban közlésről, mint a performancia szimulációjáról, kizárólag azokra a tárcaregényekre vonatkozhat, amelyek esetében a folyóiratban való közlés csak a könyv formában való megjelenés alternatívája volt. Ezekben az esetekben ugyanis a befogadás módja alapvetően a regények esetében megszokott módon történhet, vagyis a linearitás felborítható, a

---

11 Pfeiffer, Ludwig K. (2005); 55.

12 Hansági, Ágnes (2009): *A mediális környezet hatása az elsődleges kanonizációra. A Jókai-regények folytatásos közlése a Pesti Naplóban (1851-1857)*. In: *Irodalomtörténet*, 2009/3; 291-317.

szövegben akár szabadon ugrálhatunk, az olvasás ideje szabadon megválasztható, hiszen a szöveg állandóan rendelkezésre áll, egyszerre tetszőleges mennyiséget olvashatunk el a történetből, bárhol félbeszakíthatjuk, majd újrakezdhetjük az olvasást és így tovább.

Ezzel szemben a csak folyóiratban megjelenő, kizárólag folytatásokban közölt regények esetében a befogadás egészen más módjával találkozhatunk. Így történt ez Jókai esetében is, akinek regényeit csak jópár évvel a Pesti Naplóban való közlés után adták ki könyv formájában, lévén a hazai könyvkiadás sokkal fejletlenebb állapotban volt akkoriban, mint a nyugat-európai könyvpiacra. Ennek köszönhetően például Jókai regényeinek elsődleges befogadását és kanonizációját ugyanazok a jellegzetességek kísérték, mint a mai televíziós sorozatokat. A részleteket izgatottan várta a közönség, Jókai és regénye pedig beszédtemává vált. Az *Egy magyar nábob* egy újabb fejezetének megjelenése eseményszámba ment, csakúgy, mint egy nagy nézettségű sorozat újabb epizódjának sugárzása. Mindebben igen nagy szerepet játszott a közreadás módja, vagyis a folyóiratban történő szeriális publikálás.

Amit tehát igen fontos kiemelni, az a szerialitásból (és az ehhez kapcsolódó narratív, intézményi és társadalmi jellegzetességekből) fakadó sajátosság, ami erősen kötődik a szövegek performatív erejéhez. Feltételezhetjük, hogy ez a tulajdonság képes átívelni médiumokat, így nem a csatornához, hanem egyéb szövegjellegzetességekhez kapcsolhatjuk. Ezzel azonban azt állítanánk, hogy a performatív erő és az eseményyszerűség nem lehet olyan tulajdonság, amely csak a televízióra vonatkozik, hiszen más, nem ehhez a csatornához köthető műfajok is rendelkezhetnek vele.

A 19. századi, folyóiratokban megjelenő irodalom a mai szériákhoz hasonló társadalmi funkciót képviselt, és ehhez a maihoz igencsak hasonló befogadói attitűd tartozott. Hansági Ágnes tanulmánya erre kiváló példát szolgáltat, hiszen többek közt azt is górcső alá veszi, miben hasonlítottak a Jókai-szöveg által kiváltott reakciók a mai tömegmédia által generált megnyilvánulásokhoz. Hansági azt találja, hogy mind a közönség, mind a kritika részéről olyan jelenségek bukkantak fel ekkortájt, amelyek a mai médiakritikát idézik. Gyulai Pál Jókait illető kritikáiról és a vitát feldolgozó Papp Ferencz írásáról megállapítja, hogy rendre beleütköznek olyan jelenségekbe, amelyeket ma a tömegmédiumokhoz kapcsol-

lódóként tárgyalunk. Hansági a Papp által használt kulcsszavakban felismeri a mai médiakritika hívószavait, és a népszerű kultúra – magas kultúra viszonyáról szóló diskurzus főbb elemeit.<sup>13</sup>

A performativitás szempontjából még fontosabb a Jókai-regények már említett jellegzetessége, miszerint ebben az esetben nem a Pfeiffer által taglalt performancia szimulációjáról, hanem valódi eseményyszerű befogadásról beszélhetünk.<sup>14</sup> Hansági a speciális magyar helyzetről beszél, amikor is az igen gyér könyvkiadás miatt a folytatásokban olvasás nem lehetőség, hanem a regényekhez való hozzájutás egyetlen lehetséges módja volt. Hansági kiemeli, hogy ez tette lehetővé azt, hogy Jókai szövegei úgy jelenjenek meg, ahogyan azt a mai tömegmédiában sugárzott szövegek teszik. Nem állíthatjuk azonban, hogy a tárcaregények Jókaiéhoz hasonló performatív erővel kizárólag Magyarországon rendelkeztek, hiszen más országokban, más regényekkel kapcsolatban is találkozunk hasonló, eseményyszerű, tömegeket megmozgató és lázban tartó szeriális narratívákkal.

Eça de Queirós *A cintrai út titka*<sup>15</sup> című regényével például hihetetlen befogadói aktivitást implicált annak ellenére, hogy a portugál irodalmi élet (csakúgy mint a politikai és kulturális állapot) jelentősen különbözött a magyar valóságtól. Eça, Jókaihoz hasonlóan, két stílus, írás- és befogadómód határán élt és alkotott. Romantika és realizmus konfliktusa Portugáliában később jelentkezett, mint Európa kulturálisan pezsgőbb országaiban, az úgynevezett „hetvenes nemzedék” fordult csak szembe a romantika akkorra már idejétmúltnak számító látásmódjával. Az esztétikai nézeteltérés a portugál értelmiséget két pártra szakító konfliktussá nőtte ki magát, ami a „coimbrai viszály”-ként emlegetett, a romantikát a „józan ésszel és jó ízléssel” szembefordító vitában csúcsosodott ki. Eça de Queirós 1871-ben, a Kaszinói Konferenciákon ismertette saját programját *Az új irodalom, azaz a realizmus, mint a művészet új kifejezőmódja* címmel.

Eçának és körének programja különlegességét az adja, hogy nem egyszerű esztétikai nézetekről van szó, hanem átfogó társadalmi és kultu-

---

13 Hansági, Ágnes (2009); 298-299.

14 Hansági, Ágnes (2009); 314-316.

15 A magyar cím a város 19. századi írásmódját követi, így Cintrának írja a ma hivatalosan Sintrának írandó földrajzi nevet.

rális célkitűzésekről. A napóleoni háborúk és Brazília elvesztése egyaránt megviselte az országot. Portugália gyarmattartó országgént igencsak kiszolgáltatott helyzetbe került, hiszen gigászi „alávetettje”, Brazília tartotta el már jó ideje. Portugália maga a szállító szerepét töltötte be hatalmas gyarmatbirodalmában, így a természeti kincsek és mezőgazdasági cikkek forrását biztosító Brazília elszakadása alapjaiban rengette meg a kis ország életét. A gazdasági instabilitás társadalmi visszasságokkal is párosult, hiszen a fejlődésre nyitott polgári réteg igen nehézkesen bontakozik csak ki az országban. A munkaképes emberek a jobb élet reményében legtöbbször nekivágnak az óceánnak, és Brazíliában próbálnak szerencsét, onnan küldik haza a pénzt, ha sikerrel járnak. A portugál társadalom legjellemzőbb szegmensét ezidőtájt a parasztság és polgárság közti átmenetet jelentő kispolgárság jelenti, amely nem a legmegfelelőbb táptalaj az újító kulturális eszmék befogadására.

Eça de Queirós és köre tehát ebbe az apatikus, fejlődést nélkülöző kontextusba próbál meg betörni eszméivel. A fiatal újítók hamar átlátják, hogy kulturális, szellemi fellendülés csakis teljes társadalmi változásokkal együtt érhető el, így programjuk egyszerre esztétikai, társadalmi és gazdasági kérdéseket is érint. Realista programjuk társadalomvizsgálata nem merül ki az esztétikai ténykedésben, hanem afféle komplett politikai programként jelentkezik, és aktív társadalomformáló erőként igyekszik fellépni. Nézeteik leginkább Proudhon eszméire támaszkodnak, aki a művészetet emberformáló erőként képzelte el,

Eça de Queirós számára a realista módszer a közösség iránti felelősség eszközeként jelent meg. Az író számára a realista irodalom társadalmi tükörként való elképzelése továbbmutat a francia mintán, és a morális ember létrehozásának céljával egészül ki. A realizmus számára nem stílus, hanem módszer, eszköz, mellyel lehetőség nyílik a társadalmi fejlődés fellendítésére. A társadalom bemutatásával stimulálni akarja közönségét, amely, véleménye szerint, amennyiben szembesül saját valójával, képes lesz megérteni és megváltoztatni helyzetét. Ennek érdekében Eça regényeiben nem találkozunk a realizmus szenvtelen, tárgyilagos társadalomábrázolásával, helyette eltúlzott karaktereket és helyzeteket találunk, írásai így nem annyira a társadalom tükrét, mint inkább karikatúráját adják. A szerző legjelentősebb, realista korszakában vallott meggyőző-

dése szerint a szociális visszasságok, a kispolgárok, talmi értelmiségiek és az álszent klérus túlkapásainak bemutatása igenis képes kizökkenteni a portugálokat a passzív szellemi sekélységből. Így az irodalom valódi társadalomformáló erőként képes működni. Művészetét forradalminak nevezte, az irodalmat pedig cselekvésként képzelte el. Lángoló gondolatait jól mutatja, hogy Eça a legnagyobb portugál költőnek a felfedező Vasco da Gamát tartotta.<sup>16</sup>

Eça regényei tehát jórészt realista karikatúrák, amelyek társadalmi aktivitást igyekeztek kiváltani. A *cintrai út titka* meglepően hat az eçai korpuszban a maga ömlengős ultraromantikájával, amely látszólag a társadalmat felrázni kívánó, kegyetlen bíráló alkotás helyett egy, az embereket önfeledt elrészülésre csábító, borzongató izgalmaival és könnyfakasztó szerelmi bánatokkal tűzdelt, közönségcsalogató alkotás. Igaz, Eça más-kor is alkotott romantikus regényt, így például a három módon is megírt *Amaro atya bűnének* első változata bővelkedik a romantikus klisékben. Később egyébiránt be is ismerte, hogy a portugál népnek nem való a realizmus, csak a romantika, ám még ezen kijelentése után is foglalkoztatja a realista eszme, mint azt a később befejezett, gigantikus, realista családre-génye, *A Maia család* is mutatja. Ennek ellenére a korai *A cintrai út titka* minden egyéb munkájánál „behízeltőbb” módon romantikus, a lehető legkönnyfakasztóbb érzelmi kitörésekkel. Lehengerlő popularitásával ez a regény meglehetősen kilóg az eçai életműből, és épp emiatt ébreszthet gyanút az olvasóban.

A gyanú ebben az esetben pedig megalapozott. A *cintrai út titka* ugyanis eredetileg egy irodalmi csínynek készült, amit Eça barátjával, Ramalho Ortigão-val együtt tervelt ki. A regény folytatásokban jelent meg a *Diário de Notícias*-ban, természetesen az irodalmi rovatban. Nem úgy azonban az első fejezet, amelyet a címlapon közöltek a főbb hírek között. A mű levélregény, megjelenése pedig beépül a történetbe: a levél szerzője kéri a szerkesztőt, jelentessék meg írását, hogy annak segítségével fény derülhessen számos titokra. Ez az első levél igen hitelesnek tűnt a *Diário de Notícias* címlapján, mintha valójában nem fikcióról, hanem olvasói be-jelentésről lenne szó. A szenzációra éhes lisszaboni közönség kapva ka-

---

16 Eça realista programjáról bővebben lásd: Pál Ferenc (1995): *Eça de Queirós és a realizmus*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

pott a misztikus és kegyetlen történeten, és az alkotók intenciója szerint elhitte a történet valós voltát. A tréfa olyan jól sikerült, hogy a lisszaboniak egy darabig nem is merték a Sintrába vezető utat használni, mivel féltek, hogy megismétlődik a levélben leírt emberrablás.

A regény tehát nem vehető teljességgel komolyan, felüti a fejét az irónia, amely az egész szövegre rányomja a bélyegét. Paul de Man az iróniát permanens parabázisnak nevezi, amely, ha megjelenik, az egész szöveget átható trópusként működik.<sup>17</sup> A parabázis olyan pozíció, amely a szöveg világán kívül helyezkedik, így képes egy felsőbb szintről tekinteni a történetre. Ez a státusz alkalmas arra, hogy átlássa a szöveg egészét, és észrevehetővé tegye az irónia jelenlétét. A parabázis lehetőséget nyújt arra, hogy a szöveget a szó szerintivel ellentétes értelemmel ruházza fel a befogadó. Mivel az irónia jelöletlen trópus, így bárhol megjelenhet, gyanúként végig ott kísért a befogadás során, épp ezért nevezi de Man az alakzatot permanensnek. Az irónia tehát a szöveget végigkísérő, állandóan fennálló gyanú, olyan késztetés, amely arra ösztönzi a befogadót, hogy kívülről, a parabázis pozíciójából szemlélje a szöveget. Mivel a trópus jelöletlen, így bárhol megjelenhet, és ahol egyszer felütötte a fejét, ott potenciálisan mindenütt jelen van. Friedrich Schlegel *Az érthetetlenségről* című tanulmányában megfogalmazott gondolatait követve de Man megállapítja, hogy talán nem is szövegtulajdonsággal, hanem a befogadás egyik jellegzetességével van dolgunk, vagyis az irónia valójában a megértés iróniája.

A *cintrai út titká*val kapcsolatban a szerzőpár intenciójával megjelenik az irónia, és folyamatosan végigkísérti a regényt. A romantikával szembeni ellenérzések, és egy leheletnyi finom gúny telepszik rá a szövegre, amely ebből a nézőpontból feltárja ironikus utalásait. A regényben például feltűnik egy különös alak, egy bizonyos Fradique Mendes, aki valójában fiktív költő volt, akinek a nevében Eça és barátja, Antero de Quental publikáltak írásokat. Fradique Mendes a regényen kívüli (szintén fiktív) életében a romantika ellen indult harcba, így *A cintrai út titká*-ban hasonló elvárásokkal fordulhatunk feléje. Fradiquét itt szórakoztató társasági figuraként látjuk, aki a '70-es nemzedék írói arcképeként ugyan

---

17 de Man, Paul (2000): *Az irónia fogalma*. In: Uő: *Esztétikai ideológia*. Katona Gábor (ford.) Osiris, Budapest; 175-203.

remek elme, de a portugál valóság megváltoztatására csekély esélye mutatkozik. A regénybeli Fradique Mendes Párizsban él, a legragyogóbb elmékkel tart kapcsolatot, ám hazatérve Portugáliát csak mint turisztikai látványosságot kezeli, és a szalonok elvont szellemi élvezeteit keresi.

Fradique Mendes ugyanakkor a romantikát gúnnyal kezelő magatartást is mutat a regényben. Gondolhatunk itt arra a jelenetre, amikor egy összejövétel elképedt társaságát szórakoztatja egy kannibál néger nőhöz fűződő szerelmének történetével.<sup>18</sup> A história szerint Fradique Mendes a hölgy iránti vonzalmát azzal fejezte ki, hogy felkínálta húsát neki, amit a szerelmes nő örömmel el is fogadott. A fatalnyi szerelmi gyötrelmet mint gyönyört írja le a megbotránczó tömegnek, felidézve a romantikus gyötrődő szerelem eszményét. Mind a történet, mind az előadásmód meglehetősen mókás, és bár igencsak finoman, de a romantikus szerelem gúnyrajzát festi elénk. Fradique Mendes tehát Eça regénybeli megfelelőjeként ironizál a romantikus ízlésen. A párhuzamot erősíti a mű végén olvasható kis utalás, miszerint Fradique Mendes és az egyik szereplő F. regényt írnak a portugál irodalom javítására.<sup>19</sup>

Fradique Mendes alakja erősíti a gyanút, hogy nem hétköznapi romantikus regényt tartunk a kezünkben, hanem regényparódiát, amit további megjegyzések is alátámasztanak.<sup>20</sup> A regényparódia gyanúját támogatja a sok egymásra halmozott elbeszélő jelenléte is. A szöveget több narrátor tolmácsolásából ismerhetjük meg, és a történetet többszörös nézőpontváltás tagolja, köszönhetően a szintén romantikus levélregény-forma adta lehetőségeknek. A kalandokban résztvevő titokzatos szereplők egymást követve tárják fel tapasztalataikat a *Diário de Notícias*-nak és közönségének. Ahogy haladunk előre a történetben, úgy tágul egyre inkább

---

18 Queirós, Eça de – Ortigão, Ramalho (1999): *A cintrai út titka*. Pál Ferenc (ford.) Íbisz Könyvkiadó, Budapest; 210.

19 Queirós, Eça de – Ortigão, Ramalho (1999); 242.

20 Így például: az előszóban a szerzők kijelentik, hogy saját regényüket borzalmasnak tartják (Queirós–Ortigão; 15.); az elbeszélő kiszólásában a valóság túlzott romantikájáról beszél (Queirós–Ortigão; 21.); a hajó, amelyen Carmen Puebla meghal a Romantic nevet viseli (Queirós–Ortigão; 159.). Ez utóbbi történet olyannyira túlzóan romantikus, hogy az már önmagában is ironikus befogadásért kiált: Carmen Puebla, heves spanyol nő, akit a főhős kapitány Indiában megment egy tigris támadásától, később a cserben hagyott aszszony belehal szerelmi bánatába.



perspektívánk arról az esetről, amit már a regény elején megismerhetünk: Rytmel kapitány haláláról. A halál beálltát megerősítő doktor, hét fejezetet (levélrészletet) felölelő bevezetőjét Z. közbeszúrása követi, majd F. barátjához (és a közönséghez) címzett levelét olvashatjuk. Ezek után a magas álarcos elbeszélése rántja le a leplet számos titokról, ezt követi az eseményekbe véletlenül keveredett A.M.C. levele, majd a grófné vallomása. Végezetül A.M.C. összegzi az elhangzottakat, majd pedig a szerzők levele zárja a regényt, amelyben közlik, minden név, helyszín és esemény csupán kitaláció regényükben.

A regény folyamán valójában ugyanazt az eseményt olvashatjuk el újra és újra, mindig más szempontból, kissé kitágítva az ismert tények horizontját, és mindig újabb romantikus stílusréteggel kiegészítve a szöveget. Az első két levélsorozatban egy misztikus bűnügyi történettel találkozunk, amit F. misztikus története követ, amelyben egy titokzatos szabadkőművessel köt ismeretséget. A magas álarcos történetétől egy szerelmi történetet olvashatunk a szenvedélyes Carmen Pueblával és a szökéssel is megpróbálkozó Rytmel kapitánnyal és a grófnéval a főszerepben. A.M.C. levelében már a lelkesen rajongó ifjú szerelmes soraival találkozunk, aki akár önmaga bukása által is hajlandó a csodált hölgyet szolgálni, amit a grófné szenvedélyes levelei tetőznek be, ahol a szerelem már örületbe csap át, követve a romantikus érzelmi túlkapások toposzát.

Az egyre végletesebb, gyakran túlzásba átcsapó újraolvasás stílusparódiaként is olvasható. Ez a gesztus nem idegen a portugál irodalomtól. Almeida Garrett, *Utazás szülőföldemen* című regénye hasonló eszközzel élt, amikor egy romantikus történetet egy realista keretelbeszélésbe helyezett. Miközben az elbeszélő folyamatosan megszakítja a történetet, és biztosítja az olvasókat arról, hogy a romantikát nevetséges túlzásnak tartja, egy végletekig hajszolt, az ultraromantikát súroló történetet mesél el Joaninháról, a csalogányos lányról. Garrett regényének végén egy szintén levélformában közölt intardiegetikus elbeszélői szintet találunk, amelyben a történet egyik hőse, Carlos meséli el szerelmeinek történetét. Carlos heves szenvedélyt érez, ám nem egy, hanem egymás után három angol kisasszony iránt, majd pedig Joaninha iránt is lánggra lobban. A túlzó, megsokszorozott érzelmi szál a paródia érzését kelti az olvasóban, és

realista jegyekkel rendelkező romantikus regény helyett a romantika realista kritikájává fordítja a művet.

A paródia trópusa valójában maga is túlzó újraolvasás, a genette-i terminológiát alkalmazva<sup>21</sup>, egy olyan hypertextuális kapcsolat, amelyben a hypertextus túlzóan ismétli a hypotextust, komikussá téve azt ezáltal. Eça regényének esetében egy hasonló kapcsolatról beszélhetünk, amennyiben romantikus szövegjellegzetességeket ismétel. Mindezt többszörözött narratív szinteken teszi, hiszen az eleve romantikus témát (szellemi szenvedélyből elkövetett gyilkosság) egyre vadabb romantikával tárgyalja. Az egymásra halmozott elbeszélők a paródia szöveg fölé helyezkedő hypertextuális pozícióját ismétlik egyre szélsőségesebbé, és egyértelműbbé téve a parodisztikus intenciót.

Ez a parodisztikus kapcsolat azonban néma, jelenlétét csak a befogadásban érhetjük tetten, ami visszavezet bennünket az irónia de man-i értelmezéséhez, vagyis azt állíthatjuk, hogy *A cintrai út titka* esetében az irónia a megértés iróniájaként érhető tetten. A problémát még érdekesebbé teszi, hogy Eça regényének esetében az irónia olyannyira a befogadáshoz kapcsolódik, hogy ami a szövegben a leginkább ironikus, az maga a fogadtatása. Mint arra már történt utalás, *A cintrai út titka*nak publikációját afféle romantikus szenvedély övezte, amikor is a lisszaboniak nem mertek kimenni a Sintrába vezető országútra. A kedélyek csillapodásával és a történet fiktív jellegének leleplezésével a közönség rokonszenve nem lankadt, és a regény igen nagy sikernek örvendhetett.<sup>22</sup> Történt mindez úgy, hogy Eça és barátja, Ortigão a regényt irodalmi tréfának szánta, és céljuk a romantika parodizálása volt.

Nos, úgy tűnik, a szerzők szándéka célt tévesztett, és a portugál '70-es nemzedék kilátástalan helyzetének, a kor portugál társadalmának változástelenségeinek lehetünk szemtanúi. A tények összeolvasása azonban mégiscsak sikerre viszi Eça realista célkitűzését. *A cintrai út titka* önmagát először valóságként tüntette fel, mivel a címlapon jelent meg,

---

21 Genette, Gérard: *Transztextualitás*. Burján Mónika (ford.) In: Helikon, 1996/1-2.; 82-90.

22 A népszerűséget jól mutatja a szöveg gyors külföldi ismertsége is. Így például a Pesti Hírlap már 1886-ban, 16 évvel első és csupán egy évvel második portugál megjelenése után közölte folytatásokban. A magyar nyelvű megjelenésről bővebben lásd Pál Ferenc előszavát *A cintrai út titka*hoz.

hírként. A romantikus lelkületű portugál társadalom ezt is hitte, majd később ráébredt a csínyre. A regény tehát valóban képes volt tükröt tartani a társadalom elé, amennyiben számukra is észrevehető módon, egy irodalmi tréfa és a lisszaboniak beugratása által leplezte le az elavult, társadalmi-gazdasági realitásra vak, csak az érzelmi túlkapásokat kereső portugál jelent. A *cintrai út titka* a kontextus ismerete nélkül romantikus mű, amely tartalmaz néhány realista indíttatású fricskát. Az elsődleges befogadói közeget vizsgálva azonban megállapíthatjuk, hogy a fogadtatásból, amely a közönség aktivitását váltotta ki, és amely tükörként volt képes megmutatni a közönség romantikus béklyóit, a legtisztább eça realizmus rajzolódik ki. Akár azt is mondhatnánk, hogy ez Eça realista programjának leginkább eredményes, a közösséget valóban megmozgató jellegű regénye.

A portugál realizmus és Eça de Queirós irányában tett kitérőnk jól mutatja, hogyan rendelkezhet a magyar kontextustól eltérő módon egy tárcaregény performatív erővel. Míg a magyarországi irodalmi helyzet szükségéből, a könyvkiadás nehézségei miatt produkálta a Jókai-regények ad hoc megvalósuló közösségi eseményjellegét, addig a portugál realista eszme programszerűen igyekezett hasonló hatást kiváltani. Eça tudatos módon használta a folyóirat kontextusát, amely képes volt megmozgatni, aktivizálni a társadalmat, performatív aktussá változtatva a regény újabb és újabb epizódjainak megjelenését.<sup>23</sup> A portugál példából, és Hansági Ágnes Jókai-tanulmányából kiindulva megállapíthatjuk, hogy a tárcaregény forma és a folyóirat, mint médium képes performatív erőt generálni. Egyetérthetünk Pfeifferrel abban, hogy amennyiben a mű önálló, autonóm alkotásként, könyv formájában is megjelenik, úgy ez a hatás jelentősen csökken (vagy, ahogy ő nevezi, a performancia szimulációja lesz csupán). Ha azonban a szöveg megjelenését kizárólag a sorozatforma jellemzi, vagyis az epizodonkénti, egyszeri és eseményszámba menő publikáció kíséri, úgy a televízióéhoz igen hasonló performatív erővel rendelkezhet.

---

<sup>23</sup> Az Eça és Jókai közti párhuzamhoz érdekes adalék, hogy 1894. január 6-án a Budapesti Hírlap a Jókai-jubileumot rendhagyó módon ünnepelve a szerző kilenc regényét riportként jelentette meg egyetlen lapszámban. (Hansági, 301.) Habár a cél korántsem volt azonos, és a befogadókat sem vezették félre (a regények akkorra nagy sikernek örvendtek), a médiummal való játék felidézi Eça és Ortigão csínyét.

Ennek kapcsán a regény a közönség életét, hétköznapijait és napi rutinját befolyásoló, hírértékkel bíró, pletykát generáló társadalmi jelenség lesz.

A tárcaregények és a televíziós sorozatok közti kapcsolat a médiumváltás ellenére igen erős. A televíziós sorozatokat mind narratív, mind kontextuális szempontból a tárcaregény-jelenség örököseinek tekinthetjük. Még mindig nem állíthatjuk azonban, hogy a szeriális narratívák mai, televízióban megjelenő formájának történetét egész a kezdetektől megvizsgáltuk. Habár a szakirodalom elsősorban a rádiós sorozatok közvetlen előzményét jelentő, periodikákban megjelenő szériákat említi, az epikus irodalom még korábbi szintjén találkozunk hasonló műfajokkal. Pál Ferenc *A jövő regénye a telenovela?*<sup>24</sup> című cikkében felveti annak gondolatát, hogy a szappanoperák és telenovellák előzményeinek vizsgálatakor a középkori lovagregényeket is érdemes számításba venni. Ezek a művek előadásmódjukban inkább hasonlítottak a mai sorozatokhoz, mint a tárcaregények, hiszen a terjesztésük nem írott, hanem előadás formájában, vagyis audiovizuális úton történt. Ennek megfelelően narratív struktúrájukban és társadalmi szerepükben is igen nagy hasonlóságot mutatnak a mai sorozatokkal. Feltételezhetjük, hogy a középkori lovagregények vizsgálata nemcsak közelebb visz minket a kortárs televíziós sorozatok világához, hanem hatásmechanizmusait és felépítésüket illető mélyebb összefüggésekre is rávilágítanak.

### A lovagregények

A lovagregények és főleg a jelenleg minket érdeklő, korai, 11-12. században virágzó típusuk szóbeli hagyomány útján terjedt és élt, így vizsgáltuk és összevetésük kissé nehézkes lehet a mai televíziós sorozatokkal. A középkori irodalommal foglalkozó kutatások ugyanakkor – ha csak parciálisan is – feltárták e művek kontextusát, a lejegyzett változatok pedig máig őrzik azokat a narratív sajátosságokat, amelyek a korabeli előadásmód nyomait viselik magukon. A továbbiakban tehát ezeket vizsgáljuk meg, majd vetjük össze a televíziós sorozatok mai formájával és működésével.<sup>25</sup>

---

24 Pál Ferenc (1998): *A jövő regénye a telenovela?* In.: Filmkultúra, 1998

A lovagregények első megjelenését a modern regény születésének is szokták nevezni. Kezdőpontot természetesen nehéz volna kijelölni, hiszen a ma ismert, lejegyzett változatok eredetéről mindössze annyit tudunk, hogy létezett szóbeli változatuk, amelyek sok időn át keringtek népek és kultúrák közt, mire végül lejegyzőre találtak. Roland, Trisztán vagy a kerekasztal lovagjainak történetében ugyanúgy fellelhetőek kelta, breton és angolszász elemek, keresztény és ősi pogány motívumok keverednek a históriákban. Témájukat tekintve tehát profán világba repítenek minket ezek a művek, habár több esetben igyekeznek megfogalmazni valamiféle keresztény morális igazságot. A didaktikai szándék okát az egyház lovagregényeket ért támadásai magyarázzák.

Halász Katalin a regény műfaj eredetéről gondolkozva kiemeli, hogy a kor keresztény ideológiája nem tűrte a fabulát, amely nyíltan beszél el meg nem történt, az igazságnak ellenszegülő történeteket.<sup>26</sup> A középkori keresztény kultúra csak egyetlen igazságot fogadott, el, Istenét, és ami ehhez nem kapcsolódott, az nem lehetett igaz. Ami pedig nem Isten igazsága, az a valót csak szimulálja, hamis, és mint ilyen, ellenszegülés az isteni valónak és a keresztény hitnek. A vállaltan kitalált, szórakoztatás céljából fabrikált történeteket tehát nem nézték jó szemmel a hitőrei. Enyhítő körülmény volt ugyanakkor, ha a történet erkölcsi tanulságot is megfogalmazott, így ugyanis már a keresztény értékeket hirdető példázatként szolgálhatott. Ezért találkozunk gyakran a hősök kalandjairól szóló szövegekben tanító szándékú részletekkel. Ezek ölthettek erőltetett, durván didaktikus formát, vagy lehettek olyan kifinomultak és a történetbe szervesen illeszkedő jellegűek, mint Marie de France vagy Chrétien de Troyes bűjtatott okításai.

Az új világot teremtő (és így az akkor hivatalos tanok szerint Isten pozícióját gőgösen birtokló) fikció mellett azonban a történetek nyelve is gyanút ébresztett az egyház képviselőiben. A lovagokról szóló históriák többnyire nem az egyház nyelvén, latinul, hanem helyi nyelven születtek.

---

25 Elemzéseimben elsősorban Szabics Imre lovagregényekről, Chrétien de Troyes-ről és a *Rózsaregényről* tartott előadásaira, valamint Simon Gyula Boiardo és Ariosto műveiről és azok irodalomtörténeti beágyazottságáról szóló előadására hagyatkozom.

26 Halász Katalin (1998): *Egy műfaj születése. A középkori francia regény*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.

A műfaj szempontjából legfontosabb, francia nyelvterületeken ófrancia és okszitán nyelven terjedtek a hősi énekek, hogy más tájakra érve az ott élők anyanyelvére ültethessék át a kor művészei. A korai lovagregények tehát mind tematikailag, mind nyelvileg kibújtak az egyházi kontroll alól, és útjára indították a fiktív elbeszélések egy új műfaját, a regényt.

Bahtyin igen fontosnak tartja, hogy a regény az irodalmi műfajok legfiatalabbika, és mint ilyen, állandóan változó, saját szabályait rendre felülíró szövegtípus.<sup>27</sup> A kezdetektől máig a regény igencsak nagy változásokon esett át mind formailag, mind társadalmi beágyazottságát és funkcióját tekintve. Hajlamosak vagyunk a regényhez magányos, kontemplatív olvasást kapcsolni, hiszen a szöveg formája a könyvbe zárt, írott, hosszabb epika. A korai középkorban ugyanakkor előszóban adták elő nagy közönség előtt az epizódokra tagolt történeteket, gyakran folytatásokban. A hivatásos szórakoztatók vándorlásuk során terjesztették a históriákat, mindig az aktuális közönség ad hoc igényeihez szabva az előadást. Közben újabb szövegekkel gazdagították repertoárjukat, vagy a már ismert történeteket frissítették fel új elemekkel, motívumokkal. A históriák sosem ölthettek hát fix formát, mindig az aktuális befogadókkal való interakció során született meg az előadott verzió. Ehhez járultak hozzá a nem nyelvi elemek is, hiszen a szórakoztató zsonglőrök nemcsak elmondták vagy elénekelték, hanem más attrakciókkal is gazdagították előadásukat. A lovagi történetek tehát komplex, összművészeti alkotás-ként érték el befogadóikat. Az audiovizuális jellegről tanúskodnak a fennmaradt, lejegyzett históriákban előbukkanó, közönséget megszólító fordulatok is. Halász Katalin elemzéseiben megállapítja, hogy a narrátor közönséget címző kiszólásai többnyire az „öir”, „hallgatni” kifejezéssel történik, ami az előszóbeli előadás hagyományát igazolja.<sup>28</sup>

A történetek azonban nem kizárólag szóbeli formában léteztek. A 12-13. században a lejegyzett, írásos verziók, valamint a szájhagyomány útján terjedő, előadásos formák egymás mellett éltek. A szóbeli, folklór hagyományok, a hivatásos énekmondók előadásai és a lejegyzett történetek egymással kölcsönhatásban, egymásból merítve és egymásra hivat-

---

27 Bahtyin, Mihail (1997): *Az eposz és a regény*. Hetesi István (ford.) In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Jelenkor Kiadó, Pécs; 27-68.

28 Halász Katalin (1998)

kozva alakultak ki. Halász Katalin hangsúlyozza, hogy a regény ütközési pontok hálózatában született meg. Két nyelv, két alkotási, megőrzési és közvetítési mód kapcsolódási pontján eredeztethető ez a szövegtípus. Az ófrancia „roman”-ból kifejlődő új modell legfontosabb tulajdonságai a szóbeli és írásbeli tradíció felhasználása, a teljes nyitottság, és az intertextualitás. A középkori elbeszélések alapja az intertextualitás – jegyzi meg Halász Katalin –, mivel többnyire régi történetek (legjelentősebbek a kelta, breton, antik és bizánci hatások) feldolgozásáról van szó, illetve más szerzőktől zsonglőröktől hallott kalandok újrameseléséről. A szövegeket a teljes nyitottság jellemzi, alapjuk a feldolgozás, az ismétlés és az intertextualitás. Ezek az utalások helyenként jelöltek, a szerző/elbeszélő korábbi olvasmányaira, bizonytalan eredetű könyvekre hivatkozik, máskor jelöletlenek. A más szövegekkel való kapcsolat gyakran egyértelmű, mint például az egymásra hivatkozó, egymást kijavító Trisztán-feldolgozások esetében. Más esetekben viszont a szövegek forrása, eredeti verziója nem létezett, annak ellenére sem, hogy a szerző/elbeszélő hivatkozik rá. Erre sokszor amiatt volt szükség, mivel a szöveg hiteltelenné vált volna, ha szóbeli előzményre hivatkozik. A forráskutatások bizonyára meglepő eredményeket tartogatnak még a középkori irodalmi kapcsolatok világáról, sok közülük azonban valószínűleg örökre feltáratlan marad. Méginkább lehetetlen vállalkozás egy eredeti változat keresése, mely kutatás nemcsak kivitelezhetetlen, de a történetek szövevényes hálózatát tekintve, értelme sem lenne. Ez utóbbi szövegtulajdonság a legradikálisabb, posztmodern, kaleidoszkopikus szövegeket idézi, hiszen egy történet eredeti verzióját vagy a vendégszövegek forrását lehetetlen felkutatni esetükben. Ezáltal a mai irodalomhoz hasonló, a szöveg genealógiáját eltörölő, palimpszeszt szerkezetű szövegek alakultak ki. Épp emiatt a mai értelemben vett (főképp Barthes *szöveg-mű* megkülönböztetésére épülő) *mű*-ről sem beszélhetünk esetükben, hiszen lezárt, autonóm alkotásokként nem léteztek. Voltaképp a barthes-i értelemben vett *szöveg* legradikálisabb megjelenési formáinak lehetünk tanúi a korai lovagregények esetében.

A mai, modern értelemben vett szerző és narrátor fogalmai is használhatatlanok ezekkel a szövegekkel kapcsolatban, hiszen az előadó gyakran szerzője is, vagy ha nem is elsődleges szerzője, de legalábbis ak-

tív átalakítója a történetnek. A szerző maga az elbeszélő, aki a szöveggel egy időben születik meg, hiszen minden előadás egy újabb verzió megszületését, a szöveghez kapcsolódó újabb szerzőt jelentett. Ismét egy barthes-i tétel (ti. a szerző halálának és befogadással való megszületésének) radikális megvalósulását figyelhetjük meg. Ismét megállapíthatjuk, hogy a regény kezdetleges formája igen sok jellegzetességét tekintve emlékeztet a posztmodern elbeszélésmódokra, amelyek elvárásait ezek a szövegek (az elméleti megfontolásoktól még érintetlenül) akaratlanul, ám tökéletesen megvalósították. A jelen dolgozatnak ugyanakkor nem célja a középkori és a posztmodern regény közti hasonlóságok taglalása, sokkal inkább a regényirodalmat a televíziós sorozatokkal összekötő jellegzetességek feltárása.

A lovagregények előadói lehettek írástudók, de még gyakoribbak voltak a vándorló, hivatásos énekmondók. Ezek a művészek vásárokon, de akár hivatalos ünnepélyeken, a város vezetőinek megbízásából is előadhatták történeteiket. Igen népszerűek voltak, s ezt gyakran kihasználták. Így például Itáliában a tanács alkalmazásában is állt énekmondó, akit akár bérbe is adhattak jelesebb ünnepnapokra, mint például nagyobb szabású lakodalmakra. Munkájukat a közönség igénye alakította, akik aktívan közreműködtek a történetek kialakításában és előadásmódjukban.

A befogadóknak ez a fajta közreműködése nemcsak a szövegek formai és tematikai alakításában, hanem társadalomban betöltött szerepükben is megnyilvánul. Az előadások nem egyszerű szórakoztató funkcióval bírtak, hanem közösség-összetartó erejük volt. A lovagok küzdelmeit mindig részletes leírások szemléltetik, hiszen ezek afféle korabeli sportközvetítéseként funkcionáltak. A folytatásokban közlés izgalmat keltett az emberekben, és a történetekről szövődő pletykát generált a hallgatóságban. A közönség csoportban, az eseményeket kommentálva és közösen interpretálva fogadta be a szövegeket, amely tevékenység a televíziós sorozatokhoz hasonló, csoportösszetartó erőként funkcionált.

Szinte közhelyszerű kijelentés, hogy az énekmondók, egy nép történetének fenntartói és továbbadói a közösség létének, autonómiájának letéteményesei.<sup>29</sup> Habár a lovagregények nem elsősorban egy nép saját

---

29 Mario Vargas Llosa *A beszélő* című regénye például ezt a jelenséget helyezi a történet központjába. Az antropológiai tényeken alapuló regény fókuszában egy olyan indián nép



mítoszgyűjteményét őrzik, számos, ősi kultúrákhoz fűződő motívumot rejtene. A jelentős korabeli társadalmi funkció mégsem kizárólag a közös múlt fenntartásában rejlett, hanem legalább annyira a befogadásban rejlő csoportaktivitásban. Hasonlóan a televíziós sorozatok működés-módjához, a lovagregények is szórakoztató kulturális kapocsként fogták össze közönségüket. A történet közös élvezete, a megszakításokból, epizódokra tagoltságból származó feszültség társas levezetése és a pletyka generálása a mai televíziózáshoz igen hasonlóan működhetett.

Fiske és Hartley a televíziót az orális irodalomhoz kötötték, és a televízió működés-módját korunk bárdi funkcióját betöltő szociális rítusként írták le.<sup>30</sup> Ennek központi módját a televízió kommunikációs funkciójában látták. Véleményük szerint a televízió a nyelv közvetítő csatornája, amely prezentálja és bevési a követendő nyelvi mintákat. Igen hasonló működést figyelhetünk meg a korai lovagregények esetében is, amelyek nem a műveltséget jelentő latin, hanem a nép nyelvén születtek és terjedtek, fenntartva és művelve a helyi nyelvek gazdagságát. A kommunikációs funkciók hasonlósága közt Fiske és Hartley kiemeli, hogy mind a televízió, mind az orális irodalom esetében háttérbe szorul az autonóm, jól elkülöníthető, modern értelemben vett szerző szerepe. Az autoritás, amely megszabja a tartalmakat nem egy, a szöveg szempontjából mindenható személy, hanem folyamatos interakció a készítő és a közönség közt. A nézők vagy hallgatók döntései nagyban hozzájárulnak tehát a közölt szöveghez, nemcsak a befogadás, hanem már a készítés során is. A szerzőpáros kiemeli továbbá, hogy mindkét mediális forma orális, vagyis elkülönül a literális, kontemplatív befogadással párosuló, kontextusáról leválasztható (a barthes-i terminológiát alkalmazva, *műként* kezelhető) szövegektől. Ehhez a jellegzetességhez állandó interakció, folyamatos visszacsatolási kényszer társul. Végezetül Fiske és Hartley kiemeli, hogy mind a középkori énekmondók, mind a televízió közvetít mítoszokat, ha nem is explicit módon. Ezek a hétköznapi mítoszok a mindennapi gyakorlatot irányítják, a társadalmi normákat és értékeket erősítik meg.

---

áll, amelynek szétszóródott csoportjai között az összetartó erőt csak a történetmondóik által terjesztett legendák, állandóan megújuló, mégis a legősibb múltat őrző mitikus történetek jelentik.

30 Fiske, John – Hartley, John (1978): *Reading Television*. Routledge, London.

Fiske és Hartley a televíziót a szóbeli irodalomhoz hasonlítva az előbbi általuk legjelentősebbnek vélt társadalmi funkcióját emelik ki. Ez az úgynevezett „bárdi szerep” (bardic role). Ennek köszönhetően a televízió a valóságról alkotott konszenzus megfogalmazása, amely segít elhelyezni az egyént a domináns értékrendben, megerősíti a fennálló kulturális gyakorlatot, bemutatja a kultúrában bekövetkezett változásokat, valamint meggyőzi a közönséget arról, hogy identitásukat és státuszukat a kultúra egésze garantálja. Mindezek által a televízió a kulturális közösség és tagság érzését közvetíti.<sup>31</sup> Ez a mechanizmus több ponton is kapcsolódik a televízió korábban taglalt performatív funkciójához, vagyis ahhoz a tulajdonságához, amely által képessé válik nemcsak közvetíteni, hanem létrehozni is a valóság egy fajtáját. Mint azt láthattuk, e hatás elérésében Fiske és Hartley épp azokat a jellegzetességeket tartja kulcsfontosságúnak, amelyek megegyeznek az orális irodalom hagyományaival. Vagyis a televízió azon tulajdonságai, amelyek társadalmi eseményként képesek a fennálló szociális és kulturális rend, norma közvetítésére, valamint az általánosan elfogadott valóság megteremtésére, épp a regényirodalom gyökereivel, a szóbeli hagyománnyal rokoníthatók.

A vizsgálódást a szeriális narratívák területére szűkítve még pontosabban kitapinthatóvá válik a szóbeli irodalom sorozatainak, a lovagregényeknek a performatív öröksége. A történetek által generált társadalmi aktivitás igen hasonló a középkori és a mai, televíziós kontextusban, ami egyrészt a narratív, másrészt a mediális közeg hasonlóságainak köszönhető. McLuhant és az általa megkülönböztetett hűvös és forró médium oppozícióját felidézve tovább árnyalható a párhuzam. A forró, erősen definiált, ezért alacsonyabb befogadói aktivitást igénylő médiumokkal szemben a hűvös, vagyis alacsonyán definiált, ezért nagyobb befogadói aktivitást igénylő médiumok közé sorolja a televíziót, valamint a kéziratot is. Ahogyan azt Kittler is hangsúlyozza,<sup>32</sup> az oppozíció alapjait jelentő technikai feltételeket részben már felülírta a fejlődés, mégis érdemes a két médium közti párhuzamra ebből a szempontból is vetni egy pillantást. A kézírathoz sorolhatjuk ugyanis a középkorban kézzel írott szövegeket is,

---

<sup>31</sup> Fiske-Hartley (1978), 88.

<sup>32</sup> Kittler, Friedrich (2005): *Optikai médiumok*. Kelemen Pál (ford.) Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest

amelyek, habár lejegyzésre kerültek, folyamatos interakcióban voltak a szóbeli úton terjedő történetverziókkal, emiatt együttes tárgyalásuk nemcsak lehetséges, hanem szükségszerű is. Mind a kézirat (és a vele szimbiózisban élő szóbeli lovagregény), mind a televíziós sorozat a befogadói fantáziát igénybe vevő, a hiátusok kitöltését a befogadóra bízó elbeszélési forma. Fokozott aktivitást kívánnak meg a hallgatóság részéről, amely nem tulajdonítható kizárólag a technikailag kevésbé kidolgozott formának.

Nem érthetünk egyet McLuhannel abban, hogy a kézirat vagy a televízió fejletlenebb technikai kidolgozottsága miatt gyakorolna erősebb hatást közönségére. Abban viszont egyetérthetünk vele, hogy mind a televízió, mind a kézirat fokozott befogadói aktivitást vált ki, azzal a megjegyzéssel, hogy a jelenleg általunk vizsgált kézirat típus szorosan együtt él a szövegek audiovizuális formájával. Ennek a fokozott befogadói aktivitásnak, a szövegek által megvalósuló társadalmi cselekvésnek, vagyis a performatív erőnek máshol kell keresnünk az eredetét. Véleményem szerint ez a tulajdonság nem a médiumok technikai feltételeiből, hanem a közreadás egyéb módozataiból származtatható. Amint azt láthattuk, a performatív erő a szeriális narratívák esetében igen hangsúlyosan jelen van. Mivel ehhez a szövegtípushoz speciális narratív szerkezet is társul, érdemes ezt is megvizsgálni a probléma további feltérképezéséhez. A mediális és narratív jegyek együttes vizsgálata mutathat rá a szeriális narratívák fokozott performatív erejének mibenlétére. Mint arra már többször történt utalás, a közreadó médium mindig igen erős nyomokat hagy a szövegen és a narratív struktúrán, így a két szempont egymástól igen nehezen lenne elválasztható.

A televíziós sorozatok eredetének feltérképezéséhez nem elegendő egyetlen szempontrendszer alkalmazása. A kizárólag narratív, mediális vagy kontextuális-társadalmi vizsgálat önmagában nem kielégítő, sőt, akár félrevezető is lehet. E nézőpontok együttes alkalmazása ugyanakkor a televíziót az irodalomhoz kötő igen izgalmas erővonalakat rajzolhat ki. A sorozatok esetében például a regény egy igen jelentős formájának, az epizódokra tagolt, folytatásokban megjelenő szövegnek a megjelenését ismerhetjük fel. Természetesen nem tehetünk olyan szélsőséges kijelentéseket, hogy a regény jövője a televíziós sorozat, de azt bátran állíthatjuk,

hogy ezek a szériák a regényirodalom bizonyos szegmenseinek szerves folytatóiként értelmezhetők.

## Bibliográfia

**Allen, Robert C.**(1985): *Speaking of Soap Operas*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

**Bahtyin, Mihail** (1997): *Az eposz és a regény*. Hetesi István (ford.) In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Jelenkor Kiadó, Pécs; 27-68.

**de Man, Paul** (2000): *Az irónia fogalma*. In: Uő: *Esztétikai ideológia*. Katona Gábor (ford.) Osiris, Budapest; 175-203.

**Fiske, John – Hartley, John** (1978): *Reading Television*. Routledge, London.

**Genette, Gérard**: *Transztextualitás*. Burján Mónika (ford.) In: *Helikon*, 1996/1-2.; 82-90.

**Hagedorn, Richard** (1995): *Doubtless to Be Continued. A Brief History of Serial Narrative*. In: *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. Robert C. Allen (szerk.). Routledge, New York. 27-48.

**Halász Katalin** (1998): *Egy műfaj születése. A középkori francia regény*. Kosuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.

**Hansági Ágnes** (2009): *A mediális környezet hatása az elsődleges kanonizációra. A Jókai-regények folytatásos közlése a Pesti Naplóban (1851-1857)*. In: *Irodalomtörténet*, 2009/3; 291-317.

**Kittler, Friedrich** (2005): *Optikai médiumok*. Kelemen Pál (ford.) Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest

**Pál Ferenc** (1998): *A jövő regénye a telenovela?* In.: Filmkultúra, 1998

**Pál Ferenc** (1995): *Eça de Queirós és a realizmus*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

**Pfeiffer, Ludwig K.** (2005): *A mediális és az imaginárius*. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest.

**Queirós, Eça de – Ortigão, Ramalho** (1999): *A cintrai út titka*. Pál Ferenc (ford.) Íbisz Könyvkiadó, Budapest.

## HOZZÁFÉRÉS

Martin Heidegger alapvető technikaszovege<sup>1</sup> szerint a technika a feltárás (*Entbergen*) egy módja. A feltárás az igazság-feltárulás, az el-nem-rejtettség megnyilvánulása. Azaz a feltárás az a terület, ahol az igazság maga történik.

Másképpen fogalmazva a technika meghatározza azt, ahogyan a világot látjuk és megismerjük. A technika által, a technikán keresztül tehát megismerünk. A világot ismerjük meg. A világ feltárása – a megismerés – persze hatással van a módra, ahogyan megismerünk, tehát a technikára is. E visszacsatolás során nemcsak a technika, hanem a világ is megváltozik számunkra<sup>2</sup>. Hogy a megismerésnek ez a fajtája milyen veszélyeket rejt szükségszerűen magában, azt a már említett szöveg *tárja fel*, jelen dolgozat nem is vállalkozik ezek vizsgálatára.

Heidegger olyan példákat hoz a technika lényegének keresése közben, mely kora technikájának<sup>3</sup> legfejlettebb szintjét jeleníti meg. E példák azok, melyek a jelen szöveg fókuszpontjába kerülnek, hogy levonhassunk belőlük bizonyos – a kor technikájára vonatkozó – előfeltevéseket. A prekonceptiók alapján hozzáférünk egy olyan elképzeléshez, mely a technikának az emberi közösségekben és tevékenységekben betöltött legfontosabb szerepére világít rá.

Okkal feltételezhetjük, hogy vannak olyan irodalmi szövegek, melyek hasonlóképpen reflektálnak korunk technikájára, ahogyan a Heidegger-szöveg példái a '40-es évek csúcstechnikájára. Dekantálva, kinyerve a szöveg vonatkozó mozzanatait, egy olyan elképzelést tárhatunk fel, mely napjaink technikájának döntő vonásaira mutat. Ez talán nem csak ahhoz vihet közelebb bennünket, hogy jobban megértjük

---

1 Martin Heidegger: *Kérdés a technika nyomán* in *A későújkor józansága* II. kötet (szerk.: Tillmann J. A.), Göncöl, Bp., 1994. 111-133. o.

2 Heideggeri teminológiával élve: a kikövetelés (*Herausforderung*) mértékének növekedésével egyre inkább állományként (*Bestand*) ismerjük fel a világot.

3 A '40-es évek végéről van szó, hiszen az említett szöveg 1949-ben készült.

a ma élő ember igényeit, életmódját, vonatkoztatási rendszerét, megismerésének logikáját, de a hat évtizednyi különbséget is olyan megvilágításba helyezi, mely a technikai változás gyorsaságát érzékelteti. A technikai változás gyorsasága pedig a kikövetelés éhségét jelzi.

A szerző, akinek a szövegeire támaszkodni fogok dolgozatomban: William Gibson. Három regénye lesz segítségemre, melyek együttesen trilógiát alkotnak – Gibson legutóbbi trilógiáját<sup>4</sup>.

Az amerikai-kanadai szerző kézenfekvő választásnak tűnik egy ilyesfajta összehasonlításhoz, egyrészt, mivel regényeiben mindig is jelentékeny volt a technika szerepe, így témájában éppen az általunk körüljárt területet érinti. Másrészt azok a képek, melyeket e szövegek a technikáról és a technicizáltságról prezentálnak, pontosan fedik korunk viszonyait. A nyugati világ polgára által elérhető legfejlettebb technikát szövegvilága szerves részévé teszi, ám a sci-fi műfaj „túlkapásai”<sup>5</sup> nélkül. Gibson pontosan ismeri a közeget, amiről ír, regénye szereplői hozzánk hasonló emberek, akik mindennapi szinten használják a technikát munkára, kikapcsolódásra, szórakozásra, művészetekre. Ők a virilioi letelepedett ember típusai, akik fenntartások nélkül élnek a legkorszerűbb technikával.

Az eddigi Gibson-írások közül egyértelműen a Blue Ant-trilógia a legoptimálisabb választás szempontunkból. E három kötet a szerző legutóbbi alkotásai, melyek éppen ezért a legmodernebb technikai állapotot mutatják, és Gibson előző munkáihoz képest ezek már nem sci-fi szövegek<sup>6</sup>.

---

4 A trilógia három része sorrendben a *Trendvadász* (*Pattern Recognition*), *Árnyvilág* (*Spook Country*) és a *Nyomtalanul* (*Zero History*) címet viselik.

5 A sci-fi irodalom módszere a technika megközelítését tekintve természetesen csupán e dolgozat szempontrendszer alapján mondható túlkapásnak. Mivel a sci-fi szövegek jelentékeny része egy lehetséges jövő technikájáról mond valamit, ezért félrevezető azokból korunk viszonyaira következtetnünk, jöllehet beszédes lenne egy olyan vizsgálat, mely azt kutatná, a kor milyen törekvései, vágyai jelennek meg abban a dedukcióban, mely a jelen technikájáról a jövő technikájára utal.

6 A műfaji meghatározást – révén témánk szempontjából marginális – nem firtatom. Vanak értelmezések, melyek krimiként olvassák a trilógia köteteit, mások a thriller kifejezést használják, ezzel kerülőútra térve a meghatározásban. Gyakran illetik a technothriller megnevezéssel is, ami – bár jól hangzik – tovább kuszálja a szálakat, anélkül, hogy érdemben hozzáadna a kérdéshez.

A modern technika Heidegger szerint számottevő veszélyt, sőt, magát a veszélyt rejt magában. Mind a már említett szövegében, mint *A filozófia vége és a gondolkodás feladata* című tanulmányában a technikát, illetve a kibernetikát olyan emberi tevékenységként aposztrofálja, melyek természetüknél fogva elrejtik<sup>7</sup> az ember elől a feltárásnak – és így az igazságnak – egy régebbi, poétikus módját.<sup>8</sup>

Miben más a modern technika által működtetett feltárás, a poétikus feltáráshoz képest?

A modern technikát uraló feltárás nem a *ποίησις* értelmében vett megalkotó létrehozásban bontakozik ki. A modern technikában ténykedő feltárás egy kihívás, amely a természettől azt követeli, hogy energiát szolgáltatson, amit mint olyat el lehet vinni és fel lehet halmozni. De nem erre szolgáltat-e a régi szélmalom is? Nem! Szárnyai ugyan forognak a szélben, de közvetlenül a szél fúvására hagyatkoznak. A szélmalom nem azért vár energiákat a légáramlástól, hogy felhalmozza őket.<sup>9</sup>

Az idézett részlet szerint kétféle feltárás lehetséges: a poétikus feltárás, mely a megalkotó létrehozásban működik, illetve a modern technika feltárása, mely kihívás, kikövetelés a természettel szemben a technikai feltárást működtető részéről. Ez a követelés az energiára irányul. Nem pusztán a természeti kincseknek, a természet erőinek kiaknázásáról van szó – ezt a régi szélmalom teszi Heidegger szerint –, sokkal inkább azok kisajtolásáról, miáltal létrejön a kikövetelésnek az a lánc, melyben minden, mint állomány értelmeződik. Az egyik ugyanis a természetre hagyatkozik, tehát annak működését tevékenyen nem változtatja meg, nem offenzív a természet erőivel szemben.

Ezzel szemben hogyan nyilvánul meg a modern technika feltárájának követelő jellege?

Egy vidéktől ezzel szemben szemet és érzéket szokás követelni. A föld öle

7 Vö.: Martin Heidegger: *Kérdés a technika nyomán* in *A későújkor józansága* II. kötet (szerk.: Tillmann J. A.), Göncöl, Bp., 1994. 127. o.

8 Valamint nyugtalanítóan sokszor használja velük kapcsolatban a *végzet, baj, veszély* kifejezéseket.

9 Martin Heidegger: *Kérdés a technika nyomán* in *A későújkor józansága* II. kötet (szerk.: Tillmann J. A.), Göncöl, Bp., 1994. 117. o.



mint köszéntelep, a talaj, mint ércotelér tárulkozik fel. (...) A levegőnek az lett a dolga, hogy nitrogént adjon le; a földnek, hogy ércet, az ércnek pedig például, hogy uránt adjon le, ennek hogy atomenergiát, amit pusztító vagy békés célokra lehet elszabadítani. (...) A vízerőmű<sup>10</sup> a Rajnába van állítva. Kiköveteli a Rajna víznyomását (...) Az elektromos áram előállításának ezen egymásba kapcsolódó sorozatában a Rajna is feladat végrehajtójaként jelenik meg.<sup>11</sup>

A kihívás *nem hagyja lenni* a dolgokat olyanoknak, amilyenek eddig voltak. A talaj, az érc, a folyó, vagy akár a levegő csupán funkciókká lesznek egy óriási folyamatban és képtelenek leszünk másképpen megismerni őket, csupán e funkciókon keresztül. A természet szuverenitása szűnik meg. Ebben a folyamatban a dolgok végül eszközökké válnak, sőt – ahogyan Heidegger fogalmaz – bevethető állománnyá.

A modern technika legjellemzőbb vonása tehát az a kikövetelés vagy kihívás, ahogyan a természettel szemben fellép. A világ állománnyá válása ennek a következménye és a technika nem technikai lényege – az állvány (*Gestell*) – is kikövetelő logika mentén működik.

Heidegger állításait alapul véve azt láthatjuk, hogy a '40-es évek csúcstechnikája a *kihívás*, *kikövetelés* fogalom segítségével írható le. Leglényegibb mozzanata ebben a természettől való követelésben nyilvánul meg, abban az agresszív gesztusban, mely a dolgokat megfosztja a szuverenitásuktól.

Mi lehet az a kulcsszó, mely napjaink technikájának lényegi jellegzetességét hasonló tömörséggel írja le, mint a *kihívás* a '40-es éveket? Vagy másképp hangsúlyozva: mi a modern technika leglényegibb mozzanata? Mivel a technika az elmúlt hetven évben nemcsak az ipar és a hadászat területén fejlődött óriásit, hanem ennél is látványosabb hatást gyakorolt az átlagember életére, ezért valahol itt – a legszembetűnőbb különbségnél – kell keresnünk napjaink modern technikájának meghatározó vonását. Heidegger – mikor szövegét írta – az ipar és a mezőgazdaság mind nagyobb gépesítésének volt szemtanúja, mely

10 A hivatkozott magyar fordításban a fordító eredetileg a „vízerőgép” szót használja, ezt indokoltan tartottam kicserélni az általam használtira, mivel ez közelebb áll az eredeti kifejezés (*Wasserkraftwerk*) jelentéséhez és hasonló konnotációkat „kapcsol be”.

11 l. m. 118. o.

természetesen nem hagyta érintetlenül az egyes embert sem. Ám a hétköznapi gépesítésének<sup>12</sup> még nem lehetett tanúja, legalábbis annak nem, hogy az egyes ember életének minden területén gépek jelenhetnek meg.

Nem arról van szó, hogy az ember ipari, gazdasági tevékenysége ne lenne ma már kihívás a természettel szemben, mert az. Sőt, a technikai fejlődéssel a kikövetelés még átfogóbb lett, mint volt.<sup>13</sup> Ám már nem ez a modern technika legszembeütőbb aspektusa.

„A kikötő felett úgy szürkéllett az ég, mint a televízió képernyője műsorszünet idején.”<sup>14</sup> Ez a *Neurománc* című szöveg kezdőmondata, és ez – ahogyan a szöveg recepciójából látszik – komoly jelentéssűrűséggel bíró mondat. A számos jelentés és konnotáció közül ezúttal én csak egyre szeretném felhívni a figyelmet. Az 1984-ben megjelent szöveg kezdőmondata azonnal a technika retorikáját idézi meg, melynek a legfontosabb szimbóluma a '80-as években a televízió volt.

A '40-es évek végén és az '50-es években minden bizonnyal ez a szimbólum az atombomba lehetett. A '60-as években az úrhajó. A '90-es években a számítógép. Napjainkban pedig – úgy tűnik – a kompakt eszköz, vagy – kissé megtévesztő névvel – az okos telefon.<sup>15</sup> Ezekben az eszközökben minden digitális tartalom hozzáférhető, még hozzá egy nagyon jól kezelhető fizikai testben. Az álló- és mozgóképrögzítés vagy a GPS helymeghatározás és a különböző multimédiás tartalmak mellett az internet is elérhető ezeken az eszközökön.

A kompakttá válás fokozatai jól követhetőek a három említett Gibson-regényben is. A *Trendvadász* (*Pattern Recognition*, 2003) magyarul 2004-ben jelent meg. Az *Árnyvilág* (*Spook Country*, 2007) – a trilógia

---

12 Nem a hétköznapi elgépiesedéséről van szó, hanem arról a folyamatról, melynek során az emberi tevékenység mind több és több aspektusában jelennek (vagy jelenhetnek) meg gépek. A közlekedéstől a táplálkozásig, a tisztálkodástól a kikapcsolódásig és sportig, a munkától a vásárlásig vagy a szexuális élettől a kommunikációig.

13 Igaz, egyre nagyobb a száma azoknak a próbálkozásoknak is, melyek a kikövetelés visszaszorítására törekcsenek.

14 William Gibson: *Neurománc*. Ford.: Ajkay Örkény. Bp., Valhalla Páholy, 1999. 9. o

15 Megtévesztő, hiszen számtalan funkciója mellett – ha akarunk – éppen telefonálni is tudunk vele.

második része – 2009-ben követte, majd a *Nyomtalanul* (*Zero History*, 2010) zárta le a sorozatot 2010-ben.

Már az első részben is interneten keresztül szerzik meg a szereplők a szükséges információt – egy asztali számítógép mellett ülve. „Három perc múlva a Judge Advocate Locks egyik lakatosával tárgyal telefonon. A címet a Google-n találta (»Észak-London biztonsági záruk«, Keresés).”<sup>16</sup>

Ugyanez a hét évvel később megjelent záró kötetben már mobilinternettel ellátott noteszgépekkel vagy okos telefonokkal történik, napjaink ikonikus márkáit és weblapjait – például a Twittert – használva.

A nő „Hol van most?” kérdését „nagyjából 2 órája küldték a TweetDeckről”. „Párizs – gépelte be Milgrim. – Egy férfi követ, láttam tegnap Londonban. A magáé?” Rákattintott a küldés gombra. Beleszűröcsölt az eszpresszójába. Frissítette az ablakot. „Leírás?” Ez kevesebb mint öt másodperce érkezett a TweetDeckről.<sup>17</sup>

Mindkét jelenet ugyanarról tanúskodik. Az információszerzés brutális felgyorsulásáról. Ez az, amit *hozzáférésnek* neveznek, és ami a modern technika legfőbb és legszembetűnőbb aspektusa. Minden eddiginél könnyebb hozzáférni az információhoz.

Érdeemes azonban a két jelenet közötti különbségre is figyelni. Az első egy asztali gép mellett játszódik az egyik szereplő otthonában. A második egy orosz-amerikai férfi párizsi utazásán történik, egy kávézóban ülve. Az újabbnál újabb eszközök nemcsak a hozzáférést terjesztik ki, de csökkenő méretük miatt mobilizálják is azt. Gibson mondatformálása is beszédes a második idézet esetében. Három, rövid, jelzős szerkezet nélküli kijelentő mondat követi egymást a küldés és a frissítés aktusa között, melyek gyorsítják a szöveget és az olvasást, ezzel érzékeltetve a kapcsolatteremtés gyorsaságát és takarékoságát. Ha valamihez hozzáférhetünk, ahhoz szinte bárhol hozzáférhetünk. Ám csakis a megfelelő technikai háttérrel, mely egyben azt is jelenti, hogy az eszközeitől megvont ember kiszolgáltatott és a legalapvetőbb információkhoz sem képes hozzáférni. Jó példa erre a reggel, hotelszobájában ébredő Milgrim, aki „[a] Neo nélkül, kikapcsolt

---

16 William Gibson: *Trendvadász*. Ford.: Galla Nóra, Bp., Magyar Könyvklub, 2004. 51. o.

17 William Gibson: *Nyomtalanul*. Ford.: Tamás Dénes, Bp., Metropolis Media, 2010. 102. o.

laptoppal sehogy sem tudta kideríteni, mennyi az idő<sup>18</sup>. A használt technikai eszközök megkönnyítik a mindennapi életet. Ez a kényelem viszont kiszolgáltatottsággal jár együtt. Ez az egyik ár, melyet meg kell fizetnie a „végpolgároknak”.

A hozzáféréssel azonban a felhasználók hozzáférhetősége is együtt jár. Nem csak azért, mert az internetes regisztrációkkal nyomot hagyunk magunk után, nemcsak azért mert a közösségi oldalakon, melyekhez önként csatlakozunk, számtalan információt osztunk meg másokkal.<sup>19</sup> Azért is, mert – egyelőre a nagyobb városokban – egyre inkább szaporodnak a folyamatosan működő térfigyelő kamerák.

Londonban szinte mindenütt voltak kamerák. (...) Emlékezett rá, hogy Bigend egyfajta autoimmun betegség tüneteinek nevezte őket: amikor az ország védelmi mechanizmussal pumpálja fel magát valamilyen aktívan pusztító, krónikus kórsággá. Az árgus szemek szétmarják mindannak az egészséges működését, amit látszólag védelmeznek.<sup>20</sup>

E kamerák egy részének képeihez az interneten keresztül bárki, bárhol, bármikor hozzáférhet és valós időben figyelhet meg helyszíneket.

A hozzáférés teljes körűvé válása nem csak a hétköznapi, bárki által használható technikának a sajátja, de minden területnek, melyet a technika érint, így például a hadiiparnak is. Elég csak a ballisztikus rakétákra vagy a katonai műholdakra gondolnunk, melyek egészen új értelmet adnak a teljes körű hozzáférés fogalmának. A globalizáció és a kozmopolitizmus terjedése is ezzel hozható kapcsolatba. A világ legnagyobb vállalatainak termékeihez, szolgáltatásaihoz ma már bárki hozzájuthat a nyugati világban és a távol keleten. Az uniformizálódás egyik oka éppen ez. A metropoliszok lakosságának sokfélesége, illetve az országok, sőt, kontinensek közötti átjárhatóság mértékének növekedése a globális hozzáférés bizonyítékai. A multikulturalitást eleve a hozzáférhetőség teszi lehetővé. A hozzáférés fogalma nélkül értelmetlen

---

18 I. m. 156. o.

19 Rengeteg internetes oldal és közösség az exkluzivitás érzetét kelti. Ám a nyugati világban igazán exkluzitásnak már az számít, ha valaki megteheti, hogy ne legyen hozzáférhető.

20 I. m. 57-57. o.

róla beszélni.

A multikulturalitás működésének összetett és sikerült példája Tito karaktere az *Árnyvilágból*. Tito születését tekintve kubai-orosz, ám az Egyesült Államokban él. Vallásos: a keresztény és a karibi hitvilágnak egy különleges ágát követi, melyet santería-kultusznak neveznek. A szambo és a sistema – a Specnaz által használt harcművészetek – gyakorlója. A hozzáférés kiterjedtsége által elképzelhetetlen lenne, hogy ilyen minőségek valahogyan egymás mellé kerüljenek, még akkor is, ha szövegökönömi szempontok miatt Tito karaktere természetesen nem mindennapi személy. Épp a benne összefutó kevert minőségek miatt lesz érdekes karakter. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nincsenek hasonlóan sokrétű kulturális minőségek egy átlagos „végpolgárban”. Elég ha a távol keleti harcművészetek vagy a jóga elterjedésére gondolunk a nyugati világban: soha nem voltak részei az európai (vagy az amerikai) kultúrának, mára mégis akceptálódtak egy bizonyos fokon, egy bizonyos formában.

A hozzáférés így nem csak az uniformizálódás forrása, hanem alkalmat ad egymástól különböző, távol eső minőségek egyedi találkozására. Gibson kreatív karakterei – ahogyan az identitásukat az uniformizálódásban megtalálni vágyó emberek – megteremtik maguknak egyediségüket, mely már nem a nemzetiségre jellemző adott kulturális háttérben vagy a mindig már adott közösséghez tartozásból adódik, hanem a hozzáférhető divatok logikája szerint szerveződik. Persze a divat nem tesz egyedivé, hanem ismét egy közösség részeként határozza meg az embert és ezzel szembesülnek is a trilógia karakterei. Szinte dacosan keresik azokat a lehetőségeket, melyeken keresztül autentikusakká válhatnak, legyen az a művészet, a munka vagy a stílus. Így az ellenkultúra részeseivé válnak, hogy aztán ismét szembesüljenek a ténnyel: az ellenkultúra részének lenni is egyfajta trend. Minidig tehát valami „mélyebbet” keresnek, ami időtálló a gyorsan inflálódó értékek korában. A *Nyomtalanul* „titkos” márkája – a Gabriel Hounds – is ezen a törekvésen alapul: „Az egész az időtlenségről szól. Arról, hogy kivonják magukat az újdonságiparból. A lényeg a mélyebb kód.”<sup>21</sup> Mondja az egyik divattervező a márka megálmodójáról Hollis Henrynek, a regény

---

21 l. m. 108. o.

egyik főszereplőjének. Egy másik helyen ugyanez a divattervező egy Danny nevű barátja Gabriel Hounds dzsekiéről azt mondja:

A dzseki nagyon hasonlított a tiédre, de valamilyen vitorlavászonból készült, és piszkosfehér volt, sima rézgombokkal. Mindig ráfért volna egy kiadós mosás. Tökéletesen egyszerű volt, de az a fajta darab, amit mindenki azonnal meg akar szerezni, vagy ha az nem sikerül, meg akarja tudni a tervező vagy a márka nevét. Danny nevetett rajtuk. Megmondta nekik, hogy nincs neve. Megmondta nekik, hogy ez „kurvára valódi, és semmi köze a divathoz.”<sup>22</sup>

A fenti idézetek ugyanarra mutatnak rá: az abszolút hozzáférés korában a dolgok „névtelensége”, hozzáférhetetlensége, az állandóság az, ami értéket képvisel. A gyors elérés korszakában relatíve leértékelődnek, sőt, elértéktelenednek a megszerezhető dolgok. Hasonlóképp értelmeződik a Gibson által a *Nyomtalanul* köszönetnyilvánításában a „létező legnagyobb tét”-ként aposztrofált fogalom is, melyet Bigend a leginkább szeretne magáénak tudni:

- Az order flow-t. Egyszer titokról mesélt. Vancouverben, amikor először találkoztam vele. Imádja a titkokat.
- Tudom – mondta Hollis.
- De nem minden titok olyan információ, amit az emberek megpróbálnak elrejtteni. Van olyan, hogy a titkos ismeret *ott van*, csak az emberek nem tudnak hozzájutni.
- Hol ott?
- Csak úgy *van*, a világban. Egyszer megkérdeztem, hogy ha bármilyen titokra fényt deríthetne, mi az a tudás, amit a legjobban szeretne megkapni, de nincs a birtokában. Erre azt mondta, valami olyat akar, amit soha senki másnak nem sikerült megszereznie.
- És?
- A másnapi order flow. Vagy akár a következő óráé. Sőt, percé.
- De mi az?
- A piacon átfutó valamennyi megrendelés összessége. Minden, amit valaki épp eladni vagy venni készül. Minden. Részvények, kötvények, arany, bármi. Ha jól értettem, amit mondott, ez az információ minden tetszőleges pillanatban létezik, de nincs összegezve. Állandóan jelen van, de megismerhetetlen. Ha valaki kiszámolná, a piac megszűnne valóságosnak lenni.
- Miért? (...)

---

22 I. m. 111. o.

- Mert a piac lényege nem más, mint az a tény, hogy képtelenség bármelyik tetszőleges pillanatban összegezni az order flow-t.<sup>23</sup>

Az *order flow* természeténél fogva hozzáférhetetlen „információ”, így csak elvileg nevezhetjük információnak. Állandóan jelen van, bár minden pillanatban változik. Látható, de nem átlátható. Hubertus Bigend – a *Nyomtalanul* legkülönösebb figurája – ezt a titkot áhitja a leginkább. Számára az *order flow* tölti be a Gabriel Hounds dzseki szerepét. Az *order flow* állandó, ám hozzáférhetetlen információként maga az érték. Nem véletlen, hogy a piac fogalmával áll összefüggésben és a létező legnagyobb tétként értelmeződik. Kívül áll az elérésen, a teljes hozzáférés korában, abban a világban, melynek a „piac” a kulcsfogalma.

Az információ gyors elérése egyfelől rendkívül kényelmes és hasznos, hiszen időt és energiát spórol meg. A hozzáférhető dolog viszont mindig kizárólag információként értelmeződik, így a hozzáférés nem szűnik meg egyfajta állományként megképezni a világot. Egyre inkább „[a] gépek határozzák meg, hogy mit tudsz megcsinálni.”<sup>24</sup> A gép, ami kiszolgál – kiszolgáltat.

---

23 I. m. 160-161. o.

24 I. m. 202. o.

„Amikor a felfordult gép mögül kikászálódtam  
- mocskos és bűzös rongy -,  
úgy éreztem, hogy a szívemen az öröm izzó  
vasa haladt gyönyörűségeken át!”<sup>1</sup>

/ F. T. Marinetti /

### Haláljelek

Amikor először találkoztam a fenti idézettel, mindennapi utazásaim egyik képe, egy országút melletti szobor idéződött fel bennem. A szobor szokatlan helyen, a Hódmezővásárhelyt és Szegedet összekötő autótút Vásárhely felőli bejárata mellett áll. Az alkotás egy baleset momentumát, az autó és motor összeütközésének pillanatát ábrázolja. A legalább két méter magasban fémesen csillogó zúzott karosszériák a korábban *Halálútként* emlegetett 47-es út áldozatainak állítanak emléket. A megemlékezés, a gyász ilyen megnyilvánulása rokonságot mutat azzal a rítussal, amelynek során a halálos baleset áldozatának rokonai koszorút helyeznek a balesetben szerepet játszó fa törzsére. A konvencionális, mindenki által értett és ismert „haláljelek”, vagyis a koszorúk kapcsolatot teremtenek a mellettük elhaladó autósok és a baleset között, ezáltal életben tartják az áldozatok emlékét. Az ilyen megemlékezés azonban szűk körű, hiszen kizárólag az elhunyt ismerőseit érinti, érintheti. A többi autós számára a baleset és a koszorú ettől eltérő jelentéssel bír, vagyis *memento mori*ként funkcionál.

Beke László Paul Viriliónak *Az eltűnés esztétikája* című munkájára

---

<sup>1</sup> F.T. Marinetti: A futurizmus megalapítása és kiáltványa In: Mario De Micheli: Az avant-gardizmus, Budapest, Gondolat 1969 427.o.



reflektálva, egy tanulmányában<sup>2</sup> a fent említett „haláljeleknek” több megjelenési formájáról is beszél. Többek között a művirággal díszített koszorúról, mely időtállósága folytán éveken keresztül tanúskodik a baleset helyszínéről; a kopjafáról, mely eredeti környezetéből való kiszakíttósága révén a baleset helyét kvázi temetővé, végső nyugvóhellyé változtatja, továbbá a balesetet szenvedett autó roncsainak az út szélén hagyott darabjairól. Ezek a tárgyak a megemlékezés és a figyelmeztetés eszközeiként állnak az utak mentén. Beke azonban ezeknek a hétköznapi gyakorlatoknak nem a hasznosságára – a leendő baleset elkerülésének lehetőségére –, illetve haszontalanságára helyezi a hangsúlyt, hanem jelentésmódosulásaikra, szöveg(környezeti) összefüggéseikre irányítja figyelmét. Dolgozata második részében a balesetek és a különféle „haláljelek” egymáshoz és az ezeknek a szemlélőkhöz való viszonyát értelmezi. Beke elgondolása alapján a baleset helyszínén felállított jeleknek két csoportja különíthető el. Az elválasztás alapját a jelek keletkezési ideje képezi. E szerint az egyik csoportba tartoznak azok a jelek, melyek a baleset után készültek, a másik csoportba pedig azok, melyek a balesettel azonos időpontban jöttek létre. A baleset után készült jelek a koszorúk, kopjafák, táblák, míg a balesettel egy időben létrejött alkotások a videofelvételek, fényképek. Beke álláspontja szerint a fénykép a baleset pillanatához legközelebb álló olyan jel, mely képes a baleset és a szemlélő közötti közvetlen kapcsolat megteremtésére.

Magának a balesetnek a pillanatsfelvétele egyszerre aknázza ki a fotó mint jel indexikális vonatkozását (mégpedig kétszeresen, hiszen minden fénykép sui generis index, másrészt in situ kerülne bemutatásra) és ikonikus vonatkozását, hiszen ábrázolja a balesetet. Egy helyszínen felállított festmény index-vonatkozása jóval »gyengébb« lenne, mert ábrázol ugyan, de készítése folyamán nem volt »érintkezés« kapcsolatban az eseménnyel.

A fenti idézet szerint a fénykép „szemtanúsága” az, ami a balesetet, a fényképet szemlélő számára jelenvalóvá, átélhetővé teszi, míg a baleset helyszínén felállított emlék vagy kegytárgy csupán emlékeztető szerepet

---

<sup>2</sup> Beke László: *Adalék az eltűnés esztétikájához*. In *Haláljelek*. Szerk. Horgas Béla, MSZH Nyomda és Kiadó Kft., 1989.

játszik.

## Karambol Művészet

John Chamberlain, az Egyesült Államokban élő képzőművész (szobrász, festő, filmrendező) a baleseti fotóéhoz hasonló jelenvalóvá tétellel kísérletezik, amikor alkotásait megformálja. Műalkotásaiban, melyek a *Crash* Arthoz (*Karambol Művészet*hez) tartoznak, olyan anyagokat, autókarosszériákat használ fel, melyek valamilyen baleset folytán megsérültek. Chamberlain ezeket a roncsdarabokat gyűjti össze, és a kívánt formának megfelelően tovább zúzza, hajlítja, végül hegeszti. A technika, melyet használ, az anyag múltját, a baleset pillanatát idézi meg. Első munkája, melyet 1957-ben, New York-i letelepedése után készített, már címében is erre az alkotási technikára reflektál. A *Shortstop* (az első mű címe) megnevezés hirtelen, váratlan megállást jelent. Karambolok esetén ez a jelenség általános, hiszen az ütközés pillanatakor – különösen frontális ütközés során – az autó mozgását egy másik test hirtelen, gyors megállásra kényszeríti. Chamberlain alkotásai kapcsán ugyanez a karambolszerűség tapasztalható meg. Az alkotási fázisok, a karosszériák össze-továbbzúzása, ütköztetése, egymásba olvasztása a karambol aktusát, az ütközés pillanatát imitálják. Az anyag továbbbomlása olyan irányított karambolnak tekinthető, mely magában foglalja a karambolok véletlenszerűségét, de a tudatos, célzatos alkotási tevékenységet is. Chamberlain művészetének különlegessége abban rejlik, hogy műtárgyaival, alkotási technikájával megkísérli a mindennapi életben elfogadott eseményt, a karambolt művészetté, művészeti formává alakítani. Tárgyai így a baleset kvázi szemtanújává teszik az őket szemlélőket. Beke László elgondolásából kiindulva Chamberlain alkotásai metaforikus és egyben érintkezésen alapuló viszonyban állnak a balesettel. Ezáltal majdnem olyan átélési lehetőséget nyújtanak a néző számára, mint amilyen a baleset pillanatfelvételének megnézésekor tapasztalható. A video- és a fényképfelvétel reprodukálhatósága, kimerevíthetősége, felnagyíthatósága és lekicsinyíthetősége, valamint az esemény közbeni jelenvalósága a baleset totális elképzelését teszi lehetővé.

## A baleset

Paul Virilio egy interjúban a következőt mondja: „Provokatív javaslatot akarok tenni arra, hogy a gépek csarnoka mellett felépítsék a balesetek csarnokát is.”<sup>3</sup> Egy ilyen csarnok felépítésének fő funkciója a rámutatás, vagyis a figyelemfelhívás lenne. Arra szolgálna, hogy a ma már technika által uralt világ „szerencsétlenségeit”, a baleseteket ne a természetfeletti erők irányította eseménynek, hanem az élet szükséges velejárójának tekintsék. Ugyanis a technikai találmányok megjelenése mindig már magában hordozza a balesetek bekövetkezésének lehetőségét. Az autó, a repülőgép, a vonat feltalálása egyben a karambol, a (repülőgép-)szerencsétlenség, a kisiklás feltalálását jelenti.

Úgy gondolom, hogy az ember tudományában a baleset ugyanaz, mint a bűn az emberi természetben. Bizonyos fajta viszony a halálhoz, vagyis a tárgy azonosságának megnyilatkozása.<sup>4</sup>

Virilio a bibliai bűnbeesés történetét idézi fel. Ádám jelleméről mindaddig a pillanatig, míg a bűnös cselekedet, az alma elfogyasztása be nem következik, nem tudni semmit. Ártatlansága, érintetlensége azt jelenti, hogy még nem „személyiség”, vagyis hiányzik belőle az a „traumatikus mag”, mely a személyiség létrejöttét kondicionálja. Ám a bűnbeesés momentumával kirajzolódik jelleme, tulajdonságai láthatóvá válnak. A baleset hasonló önmegismerő funkcióval bír. A halálhoz való közelségben a tárgy azonossága, önmagához való valódi viszonya megismerhetővé válik.

## Crash: Múalkotás

David Cronenberg 1996-ban készült *Crash* (Karambol) című filmjének központi gondolata a karambolban rejlő potenciálok kihasználása és minél teljesebb átélése köré szerveződik. Míg a fentebb említett példák,

---

<sup>3</sup> Paul Virilio: Töredékesse válás és technológia. In uő: *Tiszta háború*. DAE - Tartóshullám, Budapest, 1993 31.

<sup>4</sup> U.o.

műalkotások az emlékezést, a karambol újraélését teszik lehetővé, addig a *Crash* szereplői a karambolt – műalkotásként értelmezve –, akár egy happeninget, a történés pillanatában élik meg. Cronenberg a balesetben a rend megbomlását tekinti figyelmet érdemlő momentumnak;<sup>5</sup> ez a kérdés határozza meg a filmet, tudniillik, hogy az emberek miért teszik ki magukat veszélynek. Nézete szerint a kényelmi szempontok előtérbe helyezésével az emberi kreativitás háttérbe szorul, s az élet meg nem éltté, kiteljesítetlenné válik. Ezért az ember – tudatosan vagy tudat alatt – mindig tiltakozik a kényelem ellen. A *Crash*-ben ütköző szereplők kreativitásukat a karambolok kapcsán bontakoztatják ki. A rendező a szereplők ilyen „kényelmetlen helyzetbe” hozása mellett a nézőt is „veszélynek” teszi ki. A film kezdő jelenetében olyan beállítást alkalmaz, amely a nézővel azt érzékelteti, hogy egy autó ablaküvegén keresztül nézi a filmet. Ez a beállítás a nézőt potenciális baleseti alanyként vonja be a fikció játékába. A filmbeli történeteket, karambolokat Vaughan (Elias Koteas), a film központi figurája generálja. Vaughan aktív művészként olyan ideológiát gyakorol, mely az emberi testnek a technika segítségével történő átalakítását tűzi ki célul. Az átformálás a karambol által, ennek következtében egy új jelenséghez való viszony kialakításával történik meg. Vaughan ezt a viszonyt a következőképpen ismerteti James Ballarddal (aki a *Karambol* alapjául szolgáló regény írójának nevét viseli), a film másik főszereplőjével:

Ez a jövő, és te már a része vagy. Hamarosan megvilágosodik előtted a karambol jótékony pszichopatológiai hatása. Az ütközés a termékenység, semmint a pusztulás megtestesítője. Az áldozatok szexuális energiája átárad belénk, olyan intenzitással, amelyet eddig lehetetlennek tartottunk. Ennek megtapasztalása, átélése a célom.

Ebben a műalkotásként jelentkező ütközésben az emberi test az autó karosszériájával együtt – ahhoz hasonlóan – átalakul, megtörik, zúzódik, sérül. Az új szenzibilitás, melyet a karambolt szenvedett emberek megtapasztalnak, azt eredményezi, hogy többé már nem a nő, illetve a férfi, hanem az autó, a sebesség, az ütközés fájdalmas pillanata válik a szexuális

---

5 Interview with David Cronenberg:

<http://finelinefeatures.com/crash/cmp/storyboard.html>.

vágy tárgyává. Az emberi érintést a korábbról protézisként megszokott fémdobozoknak, az autók fémvázának találkozása váltja fel. A karambolt követő átalakulás módja a metaforaalkotásra, a metaforizációs folyamatra emlékeztet. A metafora – hasonlóságon alapuló névátvitel (translatio) – a jelentések mozgatására épül, alkotóelemeinek (tenor-vehicle, tartalom-hordozó) elnevezése is erre utal. A *vehicle* kifejezés angol jelentéstartományában a magyartól eltérően az átvitel konkrét eszköze, a jármű is megtalálható. A *Karambol*-ban a jármű, az autó nem csupán ténylegesen, hanem átvitt értelemben is „hordozóvá”, a metafora szerkezeti részévé válik. A metafora létrejötte az ütközés pillanatához kapcsolható, ez az a pillanat, amelynek során a mozgás, ütközés szexuális energiává képes átalakulni. A film során Vaughan és társai ezeket a metaforizációs folyamatokat idézik elő egyre rutinosabban. Az idő előrehaladtával James is lassan érteni, használni kezdi a metaforákat, s már számára sem jelent problémát, hogy a kétfajta jelentés – a baleset ütközésként való felfogása vagy a metaforaként értés – között ugráljon. A forgalom iránti érzékenysége már első balesetét követően megmutatkozik. Kórházi kezelése után feleségével, Catherine-nel együtt azt tapasztalja, hogy a forgalom megsokszorozódott. Valószínűsíthető, hogy a forgalom ugyanolyan nagyságú maradt, mint a karambol előtt, csupán Ballard és Catherine érzékelik másként környezetüket. Érzékenységük nagyobb értéket tulajdonít neki, ezáltal megváltozik a világnak, a közlekedésnek a potenciálja. Kiválasztottságukat, összetartozásukat legszemléletesebben az a montázs jeleníti meg, amelyben az autó ülésén ülő Catherine-t és Jamest – külön-külön – az ablaküvegen keresztül mutatja a kamera, miközben az üvegen visszatükröződik a forgalom. Helen később elhangzó mondata – „Meg kellene néznünk a filmet lassítva, úgy értem, részleteiben” – a montázs<sup>6</sup> strukturális felépítésére hívja fel a figyelmet. Az autó ablaküvege (a montázs helye), mely prizmaként összegyűjti, összesűriti a szereplőket, Helen és Ballard, és a forgalom közötti viszonyt, rámutat a műalkotás létrejöttének momentumára. A forgalom Ballard és Catherine által ismerhető meg, a művészet rajtuk keresztül, általuk kell, hogy megmutatkozzon. Az érzékelés megváltozásának, a szereplők metamorfózisának parafrázisaként, kvázi *myse en aby-*

6 „A montázs feltételezi a valóság fragmentálását, és leírja a műalkotás létrehozásának fázisát.” Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

me-ként szolgál a film egyik szövegbetétjének parabolája. A szövegrész a televízióban sugárzott ismeretterjesztő filmben hangzik el, mialatt Vaughan műhelyébe vezeti Ballardot. A film a lazacok szaporodási szokásait mutatja be. A lazacok élőhelye a tenger, mégis életük legfontosabb pillanatai (fogantatás, születés, halál) a folyóhoz köthetők. A folyóba való visszatérés nem veszélytelen, számos akadály (zuhatagok, vizesések, árral szemben úszás) nehezíti előrejutásukat. Út közben az állatok külseje megváltozik, átalakul, nyílt sebhez hasonló hólyagot növesztenek. A csendes-óceáni lazacoknak az ívás életük utolsó eseménye, mivel minden energiájukat ebbe a kirobbanó szaporodási erőfeszítésbe, a „Nagy Bumba” ölik. Ballard és neje átalakulása a lazacok ösztönös „hazautazásával” rokonítható. Útjuk a karambolban rejlő potenciálok, a „jótékony pszichopatológiai hatás” felismerése felé vezet. Átalakulásukat stigmatizálódás és testi sebek kísérik. Cronenberg a korábban idézett interjújában<sup>7</sup> a test roncsolódásának vallási vonzatairól beszél. A film képiségének megértéséhez elmondása szerint az értelmezőnek fel kell ismernie a test mulandóságát, s tisztában kell lennie a stigmák, a jézusi sebek jelentőségével. A sebek, melyek Jézus testét a keresztre feszítéskor borítják, áldozatvállalásának és az Isten testet öltésének bizonyítékául szolgálnak, a később szentté nyilvánított embereken megjelenő stigmák pedig a Krisztussal való együvé tartozást, a krisztusi szeretetet jelképezik. Nem véletlen, hogy Bernardo Bertolucci a *Crash*-t vallásos mesterműnek nevezi.<sup>8</sup> Bertolucci interpretációja szerint a film összes szereplője a nézőért szenved, s ezzel a film különös áldozati jelleget kap. Ezt az áldozatvállalást, áldozati szerepbe kényszerülést vetíti előre a film első balesete, melyben James frontálisan ütközik egy házaspárral. A pár férfi tagjának, aki a balesetet követően azonnal meghal, a tenyerére menóra-ábra van tetoválva. A tetovált menóra a Mózesnek megjelenő égő csipkebokrot szimbolizálja. Az emblematiszus összefüggésnek köszönhetően a férfi, Mr. Remington halála szükségszerű történésként gondolható el, ugyanis emlékeztet Mózes és Krisztus halálának rituális voltára. Mr. Remington ennek fényében nem csupán baleseti áldozatként vehető figyelembe, hanem az áldozathozatal alanyaként is értelmezhető. Neve, mint fegyvermárka, önmagának a próféták-

---

<sup>7</sup> Interview, uo.

<sup>8</sup> Interview, uo.

hoz hasonlatos eszköz jellegét – Isten fegyvere – hivatott jelezni. Halálával beteljesítve sorsát olyan helyzetbe hozza Ballardot, amelyhez egy későbbi prófétai szerepkör társul.

## A nemi karambol

A filmnek ezen a pontján olyan jóslat képe rajzolódik ki, melyet Virilio<sup>9</sup> Arisztotelészt idézve a szükségszerűvé vált véletlenként nevez meg. Ez a véletlen a Peter Bürger<sup>10</sup> által létrehozott közvetett véletlen fogalmával rokonítható. Lényege, hogy a véletlenként felfogott esemény a végrehajtás mikéntjének és eszközének megtervezésével jön létre. Az eredmény azonban továbbra is előreláthatatlan marad. Ez a véletlenfelfogás tükröződik a happening struktúrájában is. Allan Kaprow egy 1965-ös nyilatkozatában<sup>11</sup> arról számol be, a happening annak ellenére, hogy alapvetően improvizatív műfaj, bizonyos előre megszerkesztett, kitalált elemekkel rendelkezik, vagyis egy kvázi forgatókönyv alapján zajlik. Vaughan a karambolok végrehajtása előtt a happening logikájához hasonlóan forgatókönyvet készít, laboratóriumának nevezett garázsában megkonstruálja az eseményt. Azonban a happening elméleti megfontolásaival szemben – melyeket a gyakorlat figyelmen kívül hagyott – Vaughan dokumentálja, rögzíti az eseményeket. Az általa készített dokumentumok két csoportra oszthatók. Az egyik csoportot az autóbalesetekről, míg a másikat szerelmi aktusokról készült fotók alkotják. Ezek a fényképek közvetlen kapcsolatot létesítenek baleset és szemlélője közt. Mikor Vaughan lefényképez egy karambolt, kapcsolatba kerül vele, a baleset részesévé válik. James egy alkalommal Helentől megkérdezi, van-e tudomása arról, hogy

---

9 Paul Virilio : Töredékessé válás és technológia. In uő: *Tiszta háború*, 31.

10 Peter Bürger: Az avantgárd elmélete, ford. Seregi Tamás, Univ Kiadó, Szeged 2011

11 „A szó nagyjából valami spontán jelenségre utal, olyasmire, ami csak úgy éppen meg-esik. (...) Nemcsak az esemény, az előfordulás semleges fogalmait foglalja magában, hanem valami előre nem látott, esetleges, talán szándékolatlan, nem irányított dologt is. És amikor azzal próbálom meggyőzni az embereket, hogy igazából belülről irányítom a happeninget, (...) akkor nem hisznek nekem. Azt kérdik: Hát nem spontán dolog? (...) De nem ám - mondom én, mire ők: Akkor meg miért hívják happeningnek ?”. Allan Kaprow: Nyilatkozat. In *A neoavantgarde*. Szerk. Krén Katalin, Marx József. Gondolat, Budapest, 1981. 315-316.

Vaughan az ő (Helen) szerelmi aktusait – melyek mindig autóban történnek – lefotózta, és úgy kezelte, mintha az közlekedési baleset lenne. Helen igenlően válaszol, s hozzáteszi, hogy ez volt az a mozzanat, mely hozzájárult ahhoz, hogy úgy érezze magát, mintha valóban egy közlekedési baleset alanya lenne. A fotózás a szerepek megváltozását idézi elő, és a katalizátor funkcióját tölti be. A résztvevőkben a szerelmi aktus, a maga fotografikus rögzítettségében, eseményként való felismertségében, a karambol pillanatát idézi fel. Vaughan ezáltal nem egyszerűen szemlélő marad, hanem az esemény résztvevője, alakítója, Helen pedig nemcsak a szeretkezés, hanem egy baleset alanya is. Az érintés, tapintás, simogatás mint a szexuális kapcsolat meghatározó formái már nem csak az emberi bőr receptorai révén működhetnek, hanem az autók karosszériája, kvázi bőre is képessé válik erre. Ezért lehetséges az, hogy a szeretkező párok egymás karambolban szerzett sebeit simogatva érik el a kívánt hatást, és a karambol okozta sebek már nem egyszerű sebekként, hanem a fém, az autó megidézőjeként működnek. Helen, Vaughan és a többiek ettől kezdve már nem a szeretkezést – mint érintkezési formát – élvezik, hanem annak a karambol fogalmi rendjébe való kapcsolódását. A megörökített szeretkezés-karambol műalkotássá válik.

### **Erotika és pornográfia**

Érdemes megjegyezni, hogy a film fogadtatásakor a kritikusok és a nézők többsége a jeleneteket egyszerűen pornográfának tartotta, ezért történhetett meg az, hogy a film lényegi elemeit félreértve az alkotást több országban betiltották, vagy kizárólag cenzúrázva juttatták a nagyközönség elé. A félreértelmezést így leginkább az erotika és a pornográfia elkülönítésének nehézsége okozta. David Cronenberg az interjúban pornográfiának azt nevezi, ami egyszerűen csak szexuális izgatás céljából készül. Ezzel a mércével mérve a *Crash* nem pornográf, mivel metaforikus szemléletmódot igényel. Cronenberg meglátása szerint<sup>12</sup> a nézők többsége nem volt képes az egymás utáni szexjelenetek testiségétől elvonatkoztatni, a történeteket magasabb szintre emelni, s a szexualitás kapcsán használt fogalmi nyelvet megérteni. Cronenberg a filmben megjelenő szexuális aktusok

---

<sup>12</sup> Interview, uo.



mozgatórugójának Vaughant tekinti, aki katalizátorként felgyorsítja, működtet a folyamatokat. Ilyen szerepben jelenik meg James és Catherine ágyjelenetében is, ahol a pár a szexuális aktus közben „invokálja” őt. A filmben homoszexuális jelenetek is szerepelnek. A *Crash* egyik kritikus<sup>13</sup> ezeknek a jeleneteknek a létrejöttét a szociális struktúrák felszabdalásával magyarázza. Úgy vélekedik, hogy addig a pillanatig, míg Catherine és James a társadalom hagyományos szereplőiként élik az életüket, elképzelhetetlen számukra az azonos nemmel való érintkezés. De mihelyt a karambol adta lehetőségek feltárulkoznak előttük, és bekapcsolódnak e lehetőségek élvezőinek táborába, a társadalom egy új rétegéhez tartozóként tekintenek magukra. Ebben az állapotukban már nemcsak lehetővé, de kívánná válik mindaz, amit eddig tiltottnak véltek, vagy az, ami viszolygás tárgyát képezte. Azonban nem szabad eltekinteni attól, hogy akár hetero-, akár homoszexuális érintkezés történik, az esemény lényegi momentuma nem a férfi vagy a női test, hanem a karambol keltette szexuális vágy, energia köré szerveződik. Ezért a homoszexuális érintkezés nem a vágyott tárgy kategóriába sorolhatóként, hanem pusztán a cél eléréséhez kínáló eszköz kihasználásaként értékelendő.

## Tetoválás

Azt az embert akarjuk dicsőíteni, aki a kormánykereket tartja, melynek képzelt rúdja átéri a földet, rohanó futásban, földi pályájának körein.<sup>14</sup>

A *Crash*-ben jelentős szerepet játszó sérülések, ezek nyomai, a sebek Vaughan esetében speciális formát öltenek. A származását jelölő körülmetélés vagy a balesetek után maradt számos heg mellett – melynek esztétikáját hirdeti –, egy véset, tetoválás is helyet kap a testé(be)n. A mellkasára rajzolt ábra egy autó roncsolt emblémájához vagy egy kormánykerékhez hasonló. Vaughan erre a jelre próféciaaként tekint. Számára a prófécia a mocskosság konnotációjával társul, ezért arra kéri a rá „rajzoló” orvost, hagyja, hogy a vér szivárogon a testéről. A test effajta megbontásá-

13 [http://geekz.blog.hu/2008/03/19/narrativ\\_eszmesetaltatas\\_crash\\_test\\_mummies\\_and\\_konsztrakcion](http://geekz.blog.hu/2008/03/19/narrativ_eszmesetaltatas_crash_test_mummies_and_konsztrakcion).

14 [http://geekz.blog.hu/2008/03/19/narrativ\\_eszmesetaltatas\\_crash\\_test\\_mummies\\_and\\_konsztrakcion](http://geekz.blog.hu/2008/03/19/narrativ_eszmesetaltatas_crash_test_mummies_and_konsztrakcion).

val, a bőr kilyuggatásával a karambol analógiájaként működő mechanizmus kel életre. Vaughan teste a tetováló tűvel való érintkezés után átalakul. Az átalakulás nem elsősorban esztétikai értelemben valósul meg – a rajz felkerülése a testre –, hanem mentálisan és fizikailag is. Az ábrának Vaughan testébe kerülésével Vaughan átlépi személyisége megmaradó korlátait, s egy magasabb rend képviselőjeként olyanná válik, mint egy autó. A „tetováló karambol” eredményeképpen, a roncsolt emblémának a testébe kerülésével új entitás jön létre, a magában mindent egyesítő, tökéletes hibrid példány. Vaughan mindezidáig jelöletlen generátorként működött a szexuális kapcsolatokban. Jelöltté válásával azonban a vele való találkozás már a valódi karambolla válik egyenértékűvé. A testre írás, a tetoválás különös formája Franz Kafka *A fegyencgyarmaton* című munkájában is megtalálható. A novella egy ítéletvégrehajtó gép bemutatása köré szerveződik. A különös gépezet feladata, hogy az ítéletet az elítélt testébe vesse, aki ettől lassú szenvedés után meghal. A rokonság, mely a fegyencgyarmat elítéltei és a *Karambol* szereplői között felfedezhető, a beavatódás motívumában ismerhet föl. A fegyencgyarmat elítéltei – legalábbis az ítéletvégrehajtó szerint – a borona ejtette sebek által tesznek szert új, ismeretlen tudásra, olyan mentális megvilágosodásra, mely képes az egyént egy új rendbe avatni. Ezt a megvilágosodást kizárólag a halálukat megelőző pillanatban érhetik el az elítéltek. A *Karambol* szereplői szintén sebeiken keresztül találkoznak az új érzékenységgel. Az új rendbe avatódás mindkét műben a testcsonkítás rítusával megy végbe. A tetoválás ennek a csonkításnak is egy kiemelt formáját képezi. Cronenberg a tetoválást átalakítási kísérletként és a transzcendencia felé való törekvésként értékeli. A *Crash* szereplői közül csupán két személy, a kiválasztottak (Vaughan és James) készített(het)nek maguknak tetoválást. Vaughan előre kiválasztja James tetoválását, egy, a magáéhoz hasonló autóemblémát. A tetoválás kiválasztása egyben felkérést, felhívást jelent arra, hogy James Vaughan helyébe lépjen, az utód szerepébe kerüljön. Vaughan, a karambolművészet „atyjaként” elsőként lépi át azt a határt, mely eddig az autót és embert elválasztotta. Testét karambol nélkül roncsolttá alakítja.

## Végül

Tárgyak, szövegek stb. akár a molekulák az „őslevesben” szabad (véletlenszerű) mozgásuk közepette megkeresik a maguk költői értelemben vett „geometriai helyüket”.

A fenti szövegrészlet Erdély Miklós *A költészet mint ön-összeszerelő rendszer*<sup>15</sup> című művéből származik, melyben a költészetet mint véletlen események szükségszerű találkozását írja le, ahol az ember dolga e találkozási pontok, csomópontok művészetként való felismerése, majd ezek fogalmi rendbe ágyazásával művészetté alakítása. Vagyis a feladat az, hogy a véletlen által már megvalósult, létező művészetet újra felismerje, s e felismerés által legitimálja. Vaughan művészetszemlélete abban a tekintetben megegyezik a fentiekkel, hogy a baleset helyzetét (mint véletlen jelenséget) művészetként ismeri fel, majd céljaira, a test újraformálására felhasználva, új fogalmi rendbe illesztéssel saját művészetévé alakítja. A fő eltérés abban mutatható ki, hogy míg Erdély a véletlenek előállításáról beszél, addig Vaughan ezek előállítását valósítja meg. Azzal, hogy a véletlen előállíthatóságát lehetővé teszi, a fogalmat a művészeti intézményrendszer szerves, megkérdőjelezhetetlen részévé avatja.

## Bibliográfia

**Beke** László: Adalék az eltűnés esztétikájához. In *Haláljelek*. Szerk. Horgas Béla, MSZH Nyomda és Kiadó Kft., 1989

**Bürger**, Peter: Az avantgárd elmélete, ford. Seregi Tamás, Univ Kiadó, Szeged

**Kaprow**, Allan: Nyilatkozat. In *A neoavantgarde*. Szerk. Krén Katalin, Marx József. Gondolat, Budapest, 1981

---

<sup>15</sup> Erdély Miklós: *A költészet mint ön-összeszerelő rendszer*.  
<http://www.artpool.hu/Erdely/kolteszet.html>.

**Marinetti, F. T:** A futurizmus megalapítása és kiáltványa In: Mario De Micheli: Az avantgardizmus, Budapest, Gondolat 1969

**Virilio, Paul:** Töredékessé válás és technológia. In uő: *Tiszta háború*. DAE - Tartóshullám, Budapest, 1993

Interview with David Cronenberg:

<http://finelinefeatures.com/crash/cmp/storyboard.html>

[http://geekz.blog.hu/2008/03/19/narrativ eszmesetaltatas crash test mummies ando konsztrakson](http://geekz.blog.hu/2008/03/19/narrativ_eszmesetaltatas_crash_test_mummies_ando_konsztrakson)

A Szegedi Tudományegyetem BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke által eddig kiadott diákköri kötetek:

*Antik és posztmodern. (Irodalomtudományi és –elméleti tanulmányok).* Szeged, 1994.

*Szövegek között (Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből).* Szeged — Budapest, 1996.

*Szövegek között II. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok Szegedről).* Szeged, 1997.

*Szövegek között III. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok Szegedről).* Szeged, 1999.

*Szövegek között IV. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok Szegedről).* Szeged, 2000.

*Szövegek között V. (Fejezetek a magyar irodalomból).* Szeged, 2001.

*Szövegek között VI. (Fejezetek a világirodalom köréből).* Szeged, 2002.

*Szövegek között VII. (Irodalomelméleti tanulmányok).* Szeged, 2003.

*Szövegek között VIII. Sággy Miklós — Tóth Ákos: Az újmagyar dal (Kortárs lírakritika).* Szeged, 2004.

*Elmélet / irodalom / történet: A komparatív megértés lehetőségei.* Szeged, 2004. Tisztatáj könyvtár.

*Szövegek között IX. (Szegedi tanulmányok az irodalomtörténet/elmélet, a néprajz, a képzőművészet és a művelődéstörténet köréből).* Szeged, 2005.

*Among Texts — Szövegek között X.* Szeged, 2006.

*Kommunikációs Formák.* Szeged, 2006.

*Szövegek között XI. (Ismét a komparatív megértésről).* Szeged, 2007.

*Szövegek között XII. (Komparatiztika, Irodalom- és kultúratudomány).* Szeged, 2008.

*Among Texts — Szövegek között XIII.* Szeged, 2009.

*Szövegek között XIV* Szeged, 2009.

*Szövegek között XV (Irodalomtörténet és -elmélet, komparatiztikai tanulmányok)* Szeged, 2010.

X 142692



EF4-kh.

Ⓐ Dr. Fried István

XB 166239

Felelős kiadó: Fried István

Nyomdai kivitelezés:

**Gold Press Nyomda, Szeged**

Felelős vezető: Illés Mihály



Szeged, 2011.